

■ مسجد السلطان قابوس الأكبر ■ معلقة امرؤ القيس البنية والمعنى ■ الأم الأكول أو غياب الأم في السيرة العربية ■ التعددية الثقافية ■ خصائص الأسلوب في شعر السبعينات في مصر ■ القرامطة والتمثلات الرمزية ■ خوان غويتيسولو : الكتابة والإنصات الى نبض العالم ■ الوطن الفلسطيني في ضوء الكارثة واحتشاد الحنين ■ أزياء وتصوير فوتوغرافي لكن هل هي فن؟ ■ بغداد وساحة التحرير ... واقرأ : رفائيل البرتي - بورخيس - ادجار آلان بو - أوكتافيوباث - بول شاؤول - حسام الخطيب - ميشيل كيلو - بطرس حلاق - جواد الأسدي - عبدالكريم كاصد - خالد المعالي - محمد القرمطي - بهيجة حسين - فخري صالح - بشرى خلفان ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الثامن والعشرون / أكتوبر ٢٠٠١م رجب ١٤٢٢هـ



▲ لوحة للفنانة : آمنة النصيري ، اليمن

▶ الغلاف الأول : عدسة المصور : ابراهيم البوسعيدي ، سلطنة عمان



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصـــــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

ســـيف الرحـــبي

منسق التحرير

طــالب المعمــري

العدد الثــامن والعشــرون

أكتــوبــر ٢٠٠١م رجـــب ١٤٢٢هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأســعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الامارات ١٠ دراهم – قطـر ١٥ ريالا – البحـرين ٥ر١ دينـار – الكويت ٥ر١دينـار – الســعودية ١٥ ريـالا
الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينـارا
ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطـاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحـافة والأنباء والنشر والاعـلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان) .



الوطن الفلسطيني في ضوء الكارثة واحتشاد الحنين

سيف الرحبي

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ
فعلى أي جـانبيك تميــلُ

المتــنبي

عام مضى على بداية هذا الحدث المهيب (انتفاضة الأقصى) ومازال الدم الفلسطيني يسيل بسخاء وغزارة، وبإرادة قلما عرف التاريخ البشري مثيلا لها وفق هذه الشروط وهذا الفارق الفلكي في انعدام توازن القوى لطرفي الصراع.

عام مضى ودائرة الصراع والمقاومة اتسعت وطوّحت بكل الحسابات والتوقعات خارج جحيمها المشتعل الذي لم يترك للفلسطيني من خيار آخر ينزع إليه كما في الماضي وتسويات منافيه التي كانت تفرض في قلب الزلازل والخيانات، ولاتزال روح ضحاياها تلتهم الأرض والسماء.. لا خيار هذه المرة إلا خوض المعركة بكل هذا الزخم الهائل من الآلام والفجائع وكأنما خطبة طارق بن زياد الشهيرة تجد تطبيقها مع الاحتفاظ بالفروق، في هذه المعركة الفلسطينية الجديدة- لا خيار آخر.

التاريخ حشرهم في هذه المنطقة الصعبة من تضافر عناصر التعقيد والالتباس.. ومن بقي منهم في الخارج، في مخيمات دول أخرى يبدو أكثر وحشة وشعورا بالفقد والاجتثاث، من خائض الصراع مباشرة.

عام مضى، وأعوام قبله تصل إلى قرون من فرط ثقل الخيبات وكأنما على الفلسطيني أن يحمل قدر صخرته العاتي من منفى إلى آخر، حتى اذا وصل الى مرابع طفولته الأولى، أو ما تبقى منها، ثقلت أعباؤه أكثر وتشعبت صروفها المأساوية.

عام مضى ولا نستطيع أن نكتب إلا شعورنا بالعجز واليأس أمام هول المشهد وقتامته. وعدا تلك المزايدات لفرسان الفرجة والشعارات التي نُحرت تحت لافتاتها «الكبرى» أهم منجزات النضال الفلسطيني، واحتمالات أي تقدم عربي ممكن. الأنظمة العربية التي ولدت على أثر «الاستقلال» والمأخوذة بنفس الطبيعة الشعارية دجلاً أو قراءة خاطئة للأحداث والتي احتكرت فلسطين والعروبة والمطلق، تحولت إلى مرتع لخلاصات الديكتاتوريات في العالم ونفاياتها وما ترتب عليه من إجهاض قاس لمرحلة عربية لم تبدأ بدايتها الحقيقية على صعيد الدخول الفعلي في العصر والتاريخ.

الفلسطينيون أنفسهم أو جانب أساسي منهم ليسوا بمنأى عن هذا السياق التدميري فهم نتاج الأوضاع إياها، غير أن المحن التي عركتهم أكثر طوال هذه السنين منحتهم وضعا خاصاً ومتميزاً. لهذا ربما عزلة الفرد عريقة وطبيعية في هذا المنحى. والفلسطينيون داخل أرضهم المحتلة بمثابة فرد لما يحملونه من عذابات نوعية يستخدمون كافة أسلحة هذه العزلة والحصار، وما ملكت أيديهم من إرادة نزوع إلى البقاء، انهم الجماعة بصفات الفرد ومشاعره أو هكذا استحالوا، وسط هذه الجموع التي تتفرج على الصراع وكأنما على مسلسل هوليوودي مثير، ثم تنسحب الى مخادعها لتحلم بمتابعة بقية الحلقات.

عام مضى على انتفاضة الأقصى وحدها، ولا علامة تلوح في الأفق لوقف هذا الجدول البشري للموت المتدفق من كل الجهات. والخشية أن يتحول هذا الموت الإستشهادي إلى عادة وغاية أمام انسداد الأفاق، فلا تعدم تجارب في التاريخ على هذا المنوال.. وأن يكون بديلا للحياة المحلوم بها على أنقاض الاحتلال والدمار. خاصة في الظروف التي تتصاعد فيها نبرة لاهوت الموت وتأخذ مداها في كسر واقعية الحياة ورغبة المعيش.

عام مضى .. والمشهد العربي يوغل في التيه الذي هو ليس تيه الإبداع والخلق بالطبع، وإنما الضياع في ظلام الثكنات وذل التاريخ وليس مكرها فحسب كما عبر هيجل..

انطبــاعات

منذ رجوعي من فلسطين، وأنا أتهيب الكتابة حول هذه التجربة الاستثنائية، نحن الذين رضعنا حليب فلسطين مع حليب أمهاتنا، تلك التجربة التي عشتها مع أصدقاء وزملاء جمعتني ببعضهم لحظات حرب بمعنى الأعمال العسكرية والمسلحة في إدارة الصراع بين الجماعات البشرية - وعشتها مع الشعب الفلسطيني في الداخل في «وطنه وعنوانه» الذي خاض من أجل الوصول الى بدايته الحقيقية كل هذه المجازر والحروب والاقتلاعات والشتات، كل هذه التراجيديا التي كانت ٤٨ بداية الفصول الأكثر كثافة ودموية وانحداراً للعصور العربية اللاحقة.

من هنا كانت كلمة محمود درويش في اللحظة الأولى للقائنا أمام الفندق الذي يطل على هضبة بين رام الله والبيرة «أهلا بكم لأول مرة في بلدنا».كان معظم الأصدقاء الفلسطينيين الذين عشنا معهم مطلع عمرنا الجارف والثوري وأحلامنا الفكرية والثقافية بالضرورة خارج فلسطين بين أماكن وقارات شتى. كانت سمة التيه الفلسطيني تطبع جيلا كاملا في الثقافة العربية بالمعنيين الرمزي والواقعي.

هذه أول مرة أراهم في مرآة «وطنهم» المتشظية والمتصدعة، على هذا النحو المريع، وكان من «حظنا» أن ينفجر القهر الفلسطيني ويبلغ ذروته في انتفاضة الأقصى التي عشنا بعض مشاهدها والتي عمقت قناعاتنا ببربرية العصور الحديثة الأكثر فتكا ووحشية من سابقاتها المتواضعة في هذا السياق.

مشهد الأولاد الذين يواجهون بصدور عارية واحدة من أعتى الآلات العسكرية في العالم، وشعب مجرد من أي سلاح غير إرادته التي لا يمكن قهرها، وحيد وأعزل وسط تواطؤ العالم سيد العقل البشري الحديث. هذا المشهد اليومي في شتى المدن الفلسطينية يحمل دلالة قيامية، أكثر من أي حدث آخر، ويحمل دلالة أعمق على المستوى الذي وصل إليه إنحدار إنسانية البشر وشرطهم الأخلاقي والقيمي الذي اكتسبوه عبر تاريخ طويل جدا عبر أزمنة الحرب و«السلم» من المكابدة والكفاح ضد الوحشي الرابض في الأعماق منذ بدايات الكائن على هذه الأرض.

كان الفندق الذي نزلنا فيه ليس بعيدا عن خط التماس بين رام الله ومستعمرة «بيت إيل» الضخمة والتي تبدو بنيتها المعمارية المستفزة والعدوانية كأنما نزلت هكذا جاهزة بشوارعها وسكانها وأضوائها ومراحيضها من غير جذور ولا إمتدادات ولا زمن. هكذا كأنما كانت محمولة على متن قاذفة نووية عملاقة وقذفت دفعة واحدة في هذا المكان، وهكذا تتبدى كل المستوطنات التي تشكل أسوارا محكمة حول المدن الفلسطينية العريقة، كاتمة حتى الهواء عن أشجار هذه المدن وحياتها وعناصرها. كان صوت الرصاص على خط التماس يخترق ليل المدينة طواله، والسهل الفلسطيني بتلاله وجباله الملحية الممتدة حتى بيت لحم والقدس و... إلخ. فما يقصر عن إنجازه الدموي الجيش الاسرائيلي

يتكفل به المستوطنون - أو العكس - أولئك القادمون من كل جهات الأرض، حثالة وزعرانا، مدججين بالأسلحة والتعصب الأعمى والانحطاط، حتى ليبدو أمامهم زعرن كرة القدم نوعا بشريا أرقى، لا نكاد نتحرك بين المدن الفلسطينية إلا ويأتينا التحذير وهواجس الخوف، ليس من الجيش الذي يمارس الإذلال اليومي وإنما من المستوطنين وحواجزهم وعدوانيتهم الطليقة وتعطشهم لدماء الآخر وسحقه. لقد طلعوا مثلما ولدت اسرائيل برمتها من رحم الميثولوجيات اليهودية وخرافاتها الخرقاء كما طلعوا من رحم المعرفة العلمية للعصر الحديث الذي يشكل الغرب وأمريكا واليهود عصبه المركزي، فهم في تفوقهم مستخدمين إنجازات هذا العصر وأسلحته المدنيّة والعسكرية أمام مختلف البلدان العربية التي لا يبدو في نيتها أو مشروعها الدخول الحقيقي في المجتمع المدني وتعدده ورؤاه أي الدخول في العصر الفعلي للحضارة البشرية الراهنة. هذه الازدواجية المخيفة التي تثقل كاهل اسرائيل وتطوح بها بين السمو المدني والحضاري الذي تدّعيه أمام تخلف «الآخر» العربي، وهو كذلك فعلا، وبين عصابة من القتلة وشذاذ الآفاق الذين يعيشون في دائرة مغلقة من الرعب المتجذر في النفوس من هذا «الآخر»، رغم تفوقهم الساحق. فهواجس الخوف التي يعيشونها هي هواجس المنبتّ التي سرق أرض الغير وحياته وتاريخه وبنى على أنقاضها وجثثها حياته الأخرى المرتجفة باستمرار وسط هذه الرمال العربية والإسلامية التي لابد في هياجها القادم ستجرف كل شيء أمامها.

هذا على ما يبدو هاجس صميمي من بين الهواجس التي تفترس الذات الاسرائيلية، وإلا فما معنى هذه القيامة العسكرية الموتورة وهذا السحق لشعب أعزل طليعته رماة الحجارة والزجاجات من الأولاد والأطفال؟ وفي الوقت الذي يمد فيه الفلسطينيون والعرب يد التعايش والسلام الطامح الى نوع من العدل المقبول على المستوى الانساني.

تفاصيل كثيرة ومواقف عشناها خلال أيامنا في الاراضي الفلسطينية، لم يكن هذا العام المتفجر يحجب تلك التفاصيل الشخصية البالغة الحميمية والرهافة والحنان من الأصدقاء الذين لم نلتق بهم منذ عشرين عاما ربما في الشام وبيروت وصوفيا، عشنا معهم كثافة اللحظة وعمقها ومرحها. ويبدو أن الأرواح يكون لقاؤها أكثر عمقا ودفئا في اللحظات الاستثنائية والخطرة في حياة البشر وتنجلي الكثير من الأوهام والهواجس الرديئة التي تسرطن الكائن في لحظات العطالة والخمول والروتين اليومي.

إنها الحقيقة عارية في لهيب المغيب

لقد تأجلت أعمال المؤتمر التي ذهبنا لأجلها، من غير أسف، المؤتمر أو الملتقى الذي دعا إليه بيت الشعر وعلى رأسه الشاعر المتوكل طه القائد الميداني الذي لا تنقص صرامته القيادية في خضم تلك المنعطفات الضاجة بالقتلة، لا تنقصه الطفولة والمرح، والشاعر غسان

زقطان الذي خيّر هاشم شفيق لحظة ذهابنا الى بيت لحم، وكان هاشم قد صحا متعبا بعد سهرة قاصفة مع المنصف الوهايبي وفيصل قرقطي ويوسف عبدالعزيز ورسمي أبوعلي وآخرين، إما الذهاب بطيب خاطر أو الخيار الآخر وهو إخبار المتوكل بالأمر وما تتبعه من نتائج ترتعد لها عظام هاشم... وحين أراد زهير أبوشايب البقاء بعدنا لزيارة ما تبقى من أهله في الخليل. وكانت لحظة رحيلنا باتجاه الأردن، انفجر جهاد هديب أصغرنا عمرا، بنحيب لا ينقطع على صدر زهير وكأنما يودعه للمرة الأخيرة حتى أيقظتهم من غيبوبة الحزن بجملة ضاحكة.. علق عليها جهاد ونحن في الباص، بأنني أحاول كسر اللحظات التراجيدية بالفكاهة والسخرية. وهو كذلك فعلاً، إذ لا مخرج للحظة الاحتدام الصعبة، لحظة الفراق والحنين واحتشاد المأساة، إلا بالسخرية. السخرية السوداء التي ينجلي أمامها أكثر الرؤى والمواقف قتامة وتجهماً من فرط سبرها للأغوار المعتمة..

وهناك نتالي حنضل الأمريكية الفلسطينية من عائلة حنضل المنتشرة بقوة في أمريكا اللاتينية والمنحدرة من «بيت لحم». كنا نتجول في حواري وأزقة هذه المدينة العريقة التي شهدت ميلاد السيد المسيح، يحتلني شبح الصديق والاستاذ الراحل جبرا إبراهيم جبرا. وسيرة طفولته «البئر الأولى» التي كانت هذه المدينة مسرح أحداثها وجمالها الغارب. حتى وصلنا إلى «شارع حنضل» صرخت نتالي، مطالبة بالوقوف والتصوير أمام أثر جدها الأكبر الذي تركه ذات دهر على هذه الأرض. كانت تبكي كمن اكتشف ذلك الشيء الدفين المطمور في ذاكرتها البعيدة. إشراقة الجذور.. صخب الأسلاف قادمين عبر ضفاف الأزمنة. كانت كمن اكتشف هويته المبتورة في النفس والمكان وعاش تشظيها في هذه اللحظة العابرة. حكايات وطرائف كثيرة إختزنتها ذاكرتنا، هي من الجمال والعذوبة بحيث لا يطالها النسيان تماما.

لقد تأجلت أعمال الملتقى واستبدلناها بأشياء أكثر أهمية وثراء روحيا وبقاء في التجربة، رغم أني لا أتمنى بالطبع أن يكون ثمن هذه التجربة الثرية على الصعيد الشخصي ذلك الثمن الفادح الذي يريقه الشعب الفلسطيني من أبنائه وحياته اليومية. لكنها الحرية وحلمها البعيد الشاق.

في قلب هذا المشهد المتفجر يعيشون بهدوء حياة شبه عادية فكأنما الفلسطيني عبر هذا التاريخ المتراكم من المآسي والاقتلاعات تعلم الدرس جيدا وصار يسري في السلالة. وهو كيفية البقاء وفن الحياة وسط الأعاصير التي حملت الفلسطيني من مكان الي آخر، يعيشها ويتنفسها حالما بالوطن الحقيقي والسلام حتى لو يتحقق بعد أجيال.

رغم ذلك الوضع المأساوي، استمرت حياتنا مع الأصدقاء على نحو

عذب وعميق قلما عشناه في مكان آخر كأنما اشراقة لرؤيا مفاجئة، إشراقة صداقة ومحبة في ذروة الألم، ولا أنسى تلك اللفتة الابداعية بسموّها الخاص من قبل مسرح عشتار في رام الله الذي قدم عملا، نسيجه مقاطع منتقاة من شعرنا نحن الزائرين في غمرة هذا الحدث.

مديرة المسرح الست إيمان والفنانة منيرة زريقي والفنانة تهاني سليم كن جزءا من روح المكان وشفافيته الجريحة في الحياة والمسرح حيث قمن بالدور فيه مع زملاء قدموا من مدن فلسطينية كان الحصار محكما عليها، رغم ذلك تسللوا وسط الخطر المحدق ليشاركوا في هذه اللفتة التكريمية الدالة. الفن انتصار للحياة ولو عبر جسر الموت الكاسر.

في حومة هذا المشهد أيضا وخلال تنقلنا بين المدن والقرى وزيارة عائلات الشهداء وساحات معارك البارحة، وفي جلساتنا مساء في الفندق ومشاهدتنا لمحطات الإعلام الإخبارية وغيرها التي يبدو أن معظمها يتغذى ويعتاش على فجائع البشر وآلامهم وكأنما في عيد، أدواته الجثث والأشلاء والأسلحة، لتكون وليمة الإثارة ومتعة المشاهدة أكثر وقعا، تتحول الى سيرك من المهرجين الذين تتفجر عبقرياتهم في تلك المبارزات والصناعات اللفظية الثقيلة. وألح عليّ هاجس أن تلك الفضائيات المنتشرة بكثافة على مجمل الأراضي العربية الثكلى، ليست إلا تعويضا عن وقائع الأرض والتاريخ. وعن التطور الحضاري والتكنولوجي الحقيقي.. إنه التعويض السهل أيما سهولة حين لا تجد تلك الشعوب ملاذاً ومتنفسا أمام ضغط معضلات الواقع إلا تعلقها بالوهم الساذج والتشبيح.

في تلك الأثناء وغيرها، لا أعرف لماذا تلح علي عبارة (العدم الضاري)؟ حتى أن الصديق لطفي اليوسفي على باب المصعد يودعني بـ«تصبح على العدم الضاري والهوام».

تحية لأصدقائي الصامدين على أرضهم بعد أن طوّح بهم ظلم ذوي القربى الأشد مضاضة الى أراض كابوسية لا سقف لها ولا قرار.

وتحية لمن تقاسمت معهم هذه الرحلة ما ذكرت منهم عفو الخاطر في هذه العجالة وما لم أذكر لكنه موجود في زاوية ما من الأعماق.

رغم التباس ثنائية الوطن - المنفى على الصعيد العربي الراهن يظل الوطن الفلسطيني على صفائه، في ضوء الكارثة واحتشاد الحنين.

غــراب

كل هذا الظلام في الروح
كل هذه الأقدام المتعثرة أمام العتبة.
كل هذه الأجداث والفيضانات.
حشرجة كلاب وسط ظلام غزير
وانتحاب ديكة أمام فجر
ضارب في الخيام.
لا أثر للقادمين من جهة الشرق

لا أثر للسنابك تحفر في أعماق الصخر.
لقد مروا من هنا
تاركين أطفالا يتامى
تاركين نخيلا
يبيض في ذؤابتها الغراب.

الشـــاعـــر

الى داليا .. بعد سنين ومجازر

أرضٌ وسماءٌ
سماءٌ وأرضٌ من الضحايا
تضطربان تحت أنامله.
يجلس الشاعر في ركن المقهى
يقذف جملته المرتبكة في مدلهمّ الليالي.
كانت الحربُ قد بدأت في رأسه
وامتدت الى هشيم العالم.
يحدّق في فنجان القهوة بتلاله الداكنة.
أحلام ذئاب تندفع نحو طرائدها المترفة
وعول تعشق ضوء القمر
بحارةٌ يعبرون المحيط الهندي
مدفوعين بالرياح الموسميّة
نحو ممباسا
حيث أقام العمانيّون ممالكهم البهيجة.
وهناك أيضاً كواكب أخرى تلمع في ليل المخيّلة،
نخلة ترتجف تحت ضلع الفيضان
فأسٌ نسيها حطابٌ في أزمنة بعيدة،
زهرة تركها العاشق قبل رحيله.
البراكين التي تجاور أنهار الجليد في إيسلندا
وقوس قزح البلدات وقد اضمحلت بسكانها
قبل قليل.
يرمق طرف فنجانه
يرى المصائرَ تتداعى كسفنٍ تقتربُ
من جبلها المغناطيسي.
ينظر الى الفنجان الذي اختفى
وربما استحال الى جملة شعرية
تجـدّف في ليل النسيان.

مســاء جنائزي

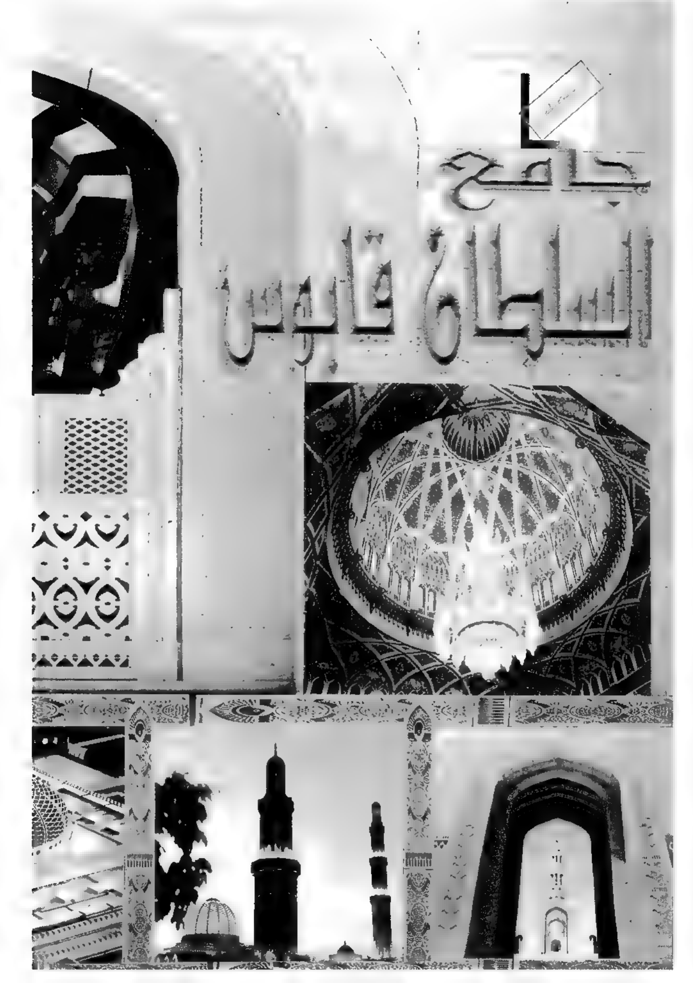
في ضياء المساء
في بهو البحر الفسيح
في الفراغ الفاغر شدقيه كهاوية في مضيق..
يتحوّل الفضاء المحتدم بالهوام والأسلاف.
غابة صياح وعويل.
الغربان تسبح في اصفرار المغيب
مالك الحزين يمد عنقه نحو سماء الرحمة
وحيدا يحمل عشـه المتناثر
من جزيرة الى أخرى
على مفارق بحار مهجورة.
الحمام والزيزان تغرق في صمت كئيب.
وهناك طيور أخرى تولول
كاتمةً صرخة الرحيل.
الفضاء بكامله يتمدّدُ
كجنازة تسيّجها الجبال
مشيّعوها طيور قذفتها الصدفةُ
وضيق الحال.
وحده الموج أطلق المساء سراحه
مزمجراً في الكهوف الغائرة
كنيران مضطرمة

هذه الانطباعات كتبت إثر عودتي مع أصدقاء كتابا وشعراء وفنانين من أكثر من بلد عربي بمشرقه ومغربه.. ثاني أسبوع من بداية الانتفاضة.. أنشرها مع بعض الاضافات.

المحتويات



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.


جامع
السلطان قابوس



الأكبر
سلمى سمر الدملوجي

عام ١٤١٢هـ (١٩٩٢م)

أصـــــدر

حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم

تعليماته السامية بإنشاء أكبر جامع في السلطنة. والهدف من إقـــامة

هذا الجامع لا يقتصر على توفير مكان للصلاة والتعبد فحسب بل يكون مركزا

للتفاعل مع روح الاسلام دينا وعلما وحضارة ومع نتاج تاريخه الأدبي والثقافي.

إن مبدأ إنشاء المسجد الجامع. توطد مع بداية التطور الحضــاري الاسـلامي

مرافقا تأسيس مدنه العريقـة، وهذه الجوامع مازالت تؤكد على أهمية هذا الصرح

المعماري عبر العصور الإسلامية (ومنهـا الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة في

الأندلس وجـامع سامراء في العراق وجامع القـيروان في تونس).

ولطالما كانت عمارة هذه المساجد مقرونة بتأسيس المدارس والجامعات والتي لعبت دورا

متفوقا في الارتقاء ببنية العـلوم والمعارف الدينية والدنيوية والعلمية والفنية

وتطــورها في مراكــز المدن الإســلامية.

وبناء على توجيهات صاحب الجلالة - حفظـه الله- أوكلت مهمة اقامة

مسابقة معمارية إلى ديوان البلاط السلطاني بمسـقط وتمت دعوة

مسـتشارين عرب وعالميين للمشـاركة في تقديم المخططـات

المعمارية لتصميم مشروع جامع السلطان قابوس الأكبر

وكان ذلك عام ١٤١٢ هجري الموافق للعام

١٩٩٢ميلادي.



ورسا الاختيار على مقترح المهندس المعماري محمد صالح مكية بالاشتراك مع كواد ديزاين Quad Design ومركزهم لندن ومسقط. ولقد جمع هذا المخطط بين أصالة العمارة الإسلامية ومقاييسها وبينها وبين الحداثة العالمية ومتطلبات البناء والتصميم العصرية والمستقبلية.

تم الشروع في بناء عمارة الجامع في عام ١٤١٥ هجرية (١٩٩٥ ميلادية) وانجزت عمارته بعونه سبحانه وتعالى عام ١٤٢١ هجرية (٢٠٠١ ميلادية)، واستغرقت العمارة ما يزيد على ست سنوات من العمل المتواصل.

اختير موقع الجامع في ولاية بوشر على مقربة من الطريق الرابط من السيب إلى قلب العاصمة مسقط بحيث يسهل الوصول إليه من ضواحي المدينة المختلفة ومركزها. كما أن الموقع على اتصال مباشر بالطرق السريعة والتي تربط مسقط بمدن وولايات منطقة الباطنة والداخلية. ويحد الجامع المستشفى السلطاني جنوبا وشارع السلطان قابوس شمالا، والشارع المؤدي إلى غلا غربا بينما يمتد شرقا إلى العمران السكني.

ويحتل الموقع مساحة ألف متر على طول شارع السلطان قابوس ويعمق ٨٨٥ مترا من الشمال إلى الجنوب، وقد تم تطوير وبناء مساحة إجمالية (بما فيها الشوارع والتشجير) قدرها ٤١٦,٠٠٠ متر مربع.

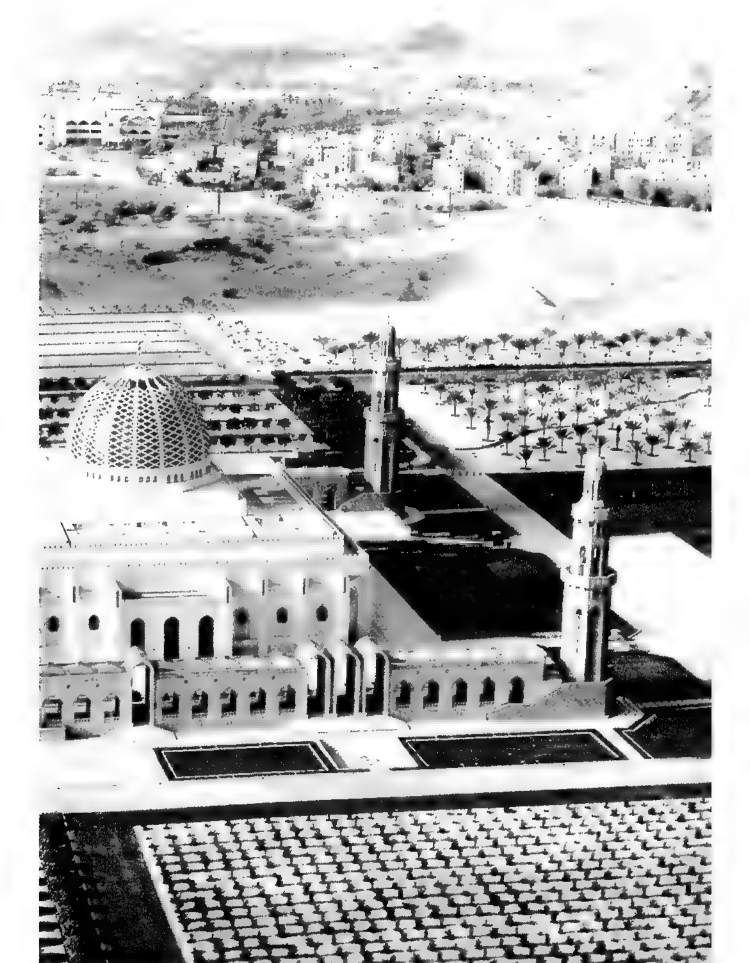
شيد مجمع الجامع على أرضية متسعة ومرتفعة عن سطح الموقع بمقدار ١,٨ متر، وفي هذا التخطيط ابقاء على المبدأ العماني السائد في رفع عمارة المساجد التقليدية القائمة في أحياء وقرى المدن القديمة عن مستوى العمارة السكنية أو العامة وأيضا عن مستوى أرض الوديان والأموال.

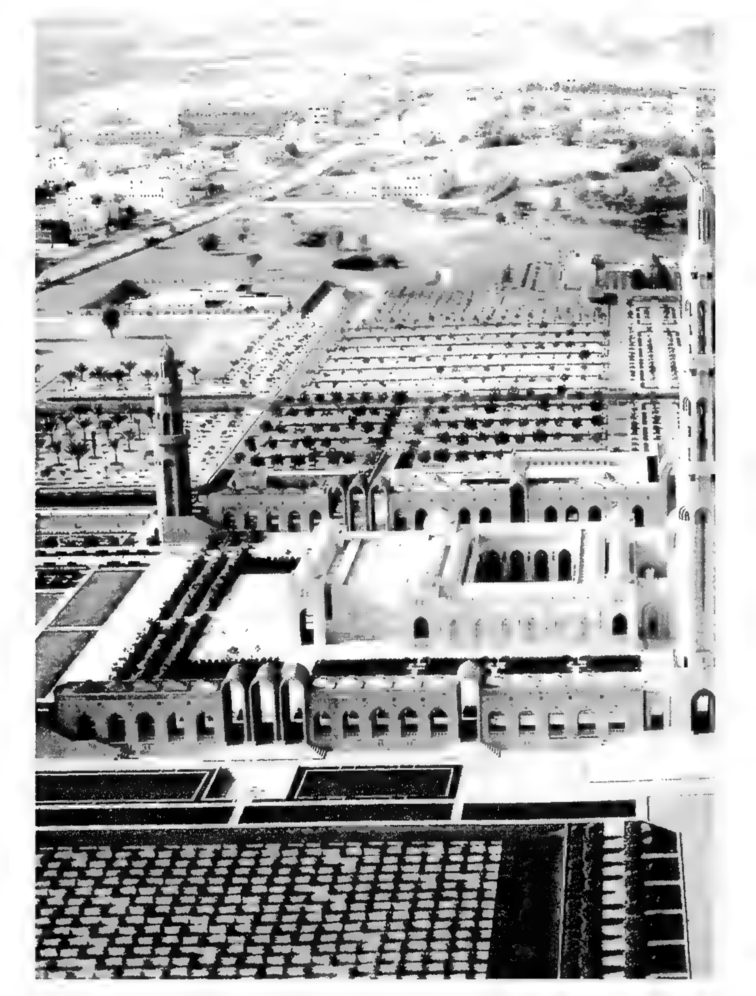
مساحة أرضية المجمع تغطي ما يقرب من ٤٠,٠٠٠ متر مربع، ويقع المدخل الرئيسي للجامع عبر طريق الممر الجنوبي الخاص بالموقع، حيث تبرز الواجهة الجنوبية للمجمع بتجويدها الحجري المعبر دون أن توحي أو تلوح بفضاءات الداخل وتقاسيم الأمكنة. وتؤدي ثلاثة معابر من منطقة الوصول إلى أرضية المجمع عبر ثلاثة مداخل يلي كل منها صحنه الخاص والمرتبط بدوره بسلسلة عقود الرواق الجنوبي.

يقع المدخل الشرقي وصحنه على المحور الأفقي للمخطط منتهيا بالمئذنة التي تتصدره وشامخة وسط الرواق الشمالي على ارتفاع ٩١,٣ متر أو ٣٠٠ قدم، وتجتمع ثلاثة أقواس متفصلة في تشكيل إيقاع الوصول من خلال أفق هذا المشهد المعماري.

وإلى الشرق والغرب من المدخل الرئيسي يقع المدخلان







الجانبيان وكلاهما يؤديان إلى الصحن الخارجي الرحب للمجمع والمحيط بمباني الصلاة. ويمتد الصحن على مساحة ٢٤,٤٠٠ متر مربع منحصرا بين الأروقة الشمالية والجنوبية ويبقى منفتحا غربا حول جدار القبلة وشرقا على مدى الحديقة.

ويشكل بلاط الصحن بداية أرضية حرم الجامع المفتوحة ويقع المصلى الرئيسي في شق الصحن الغربي وهو مبنى أبعاده الخارجية (٧٤,٤× ٧٤,٤متر) بقبته المركزية التي ترتفع عن سطح البلاط بخمسين مترا والتي تشكل مع المئذنة الرئيسية المنظور المميز للجامع على مرأى من المدى المديني المفتوح. ويقع إلى الشرق من المصلى الرئيسي مصلى النساء



(أبعاده ١٨× ٣١ مترا) مشكلا امتدادا للمصلى الرئيسي عبر الصحن الداخلي (أبعاده ٣٧× ٥٠ مترا) والمرتبط بصحن مدخل المصلى.

وتحيط بالصحن الداخلي ومصلى النساء مجموعة من الأروقة المعقودة وست قباب تبرز على مداخل الواجهات.

وقد صمم المصلى الرئيسي ليضم أكثر من ٦٥٠٠ مصل بينما تبلغ سعة مصلى النساء ٧٥٠ مصلية. ومع إمكانية احتواء الصحن الخارجي لثمانية آلاف مصل بالإضافة إلى الصحن الداخلي والأروقة، فإن السعة الإجمالية للمجمع تصل إلى إمكانية احتواء ٢٠,٠٠٠ مصل ومصلية.

وقد استخدم الحجر الرملي الأبيض القشدي (أو المائل إلى الصفرة) لإكساء مباني حرم الصلاة لتميزها عن الحجر الأرجواني الفاتح، تاج محل، الذي يلبس جدران الأروقة ومرافق المجمع الأخرى. والتمايز في لون الحجر يشكل بحد ذاته تحولا هادئا بين مناطق العبادة (حرم الصلاة) وخطوط الأروقة المحيطة بالحرم والحاوية للفعاليات العامة المرتبطة بالمجمع. ولقد تم استخراج الحجر من مقالعه الطبيعية في الهند ومن ثم تم قطعه وتشذيبه وصقله ونقشه في مسقط.

تشكل الأروقة الشمالية والجنوبية الفضاء الانتقالي الفاصل بين أماكن العبادة ومرافق المجمع الأخرى، ويمتد كل منها على مسافة داخلية طولها ٢٢١ مترا بتواصل وأفق الرواق ممتد عبر تقاطعه مع عقود المداخل الثلاثة التي ترتفع بفضائها كفاصل عمودي يعلو فسحة خمسة أقواس متتالية. تسقف فضاءات الأروقة سلسلة من القباب الهندسية القوام المستلهمة من قباب مسجد بلاد بني بوعلي الفريدة معماريا، الواقع في المنطقة الشرقية من السلطنة، وشكلت قمة كل قبة بفتحة منور مسطحة ومربعة لإدخال ضوء الشمس. تكون جدران الرواق الجنوبي ساترا عرضيا مزدوجا يضم مجموعة من أمكنة مرافق المجمع الوظيفية، ومنها المكتبة (والتي تضم ٢٠,٠٠٠ مجلد مرجعي في شتى العلوم والثقافة الإسلامية والإنسانية) التي تقع في الشق الشرقي من الرواق. وتقع قاعة الاجتماعات

والندوات (سعتها ٣٠٠ شخص) إلى الغرب من الرواق بينما تم تصميم أماكن الوضوء في الوسط حول باحات وقاعات خاصة لها على طول خلفية الرواق المحاذية للصحن الخارجي.

وتبدو الأروقة بمثابة سور أمين حول عمارة الجامع، إلا أنها تحتنم بالمآذن الأربع التي ترسم حدود الموقع بارتفاعها [illegible] والمدرجات من جهة الغرب والشرق مما يضفي طابع الانفتاح المعماري لفضاء المجمع وارتباطه بالنسيج المديني المحيط به بصريا.

وتجسم المآذن الخمس في الجامع لترمز إلى أركان الإسلام الخمسة [illegible] بارتفاع كل منهما كعنصرين أساسيين ضمن [illegible] الجامع وتتخلل الجدران البيضاء المهيبة مجموعة من الأقواس والكوات المفتوحة والصماء مع [illegible] تستهل واجهة المصلى الرئيسي [illegible] وقبة إسلامية [illegible] عناصر الأبراج الشامخة التقليدية والسائدة في العمارة المحلية [illegible] أحجار الفسيفساء الذهبية بأكملها.

وتتوج جدران المصلى الرئيسي شرفات يتأصل طرازها في عمارة القلاع العمانية [illegible] في العمارة الإسلامية عموما.

جدار القبلة يتميز بكوة المحراب [illegible] الواجهة كما هو التقليد في وضوح التعبير عن جدار القبلة في تصميم المساجد العمانية، [illegible] الثلاثي لفضاء المحراب على حركة الواجهة. ويعلو المحراب من الخارج [illegible] لتشكيل القبة المركزية. كما يحتوي جدار القبلة على مدخل جلالة السلطان (جنوب المحراب) ومدخل الإمام المؤدي إلى المنبر (شمال المحراب).

وللمصلى الرئيسي مداخل مركزية ثلاثة يمثل كل منها بائكة في الواجهات الشرقية والجنوبية والشمالية. كل مدخل يحتوي على [illegible] معقودة [illegible] مؤلفة من ثلاثة أقواس. كما هنالك أربعة أبواب منفصلة في كل ركن من المبنى.

وتتصل بائكة المدخل الشرقية بصحن المدخل ممثلة المدخل الرئيسي للمصلى. وتحتوي كل بائكة إيوانين وضع في كل منهما كوة بزخارف هندسية ومورقة مطعمة بالفسيفساء. وقد استخدمت مجموعة غنية من الزخارف الإسلامية في تصميم النقوش المحفورة في أبواب المصلى الخشبية التي تعلو كل منها آيات قرآنية بخط الثلث. أما الأبواب الخشبية المحفورة التي تزين الصحن الداخلي لمصلى النساء فإنها تحتوي على مشربيات مبطنة بألواح الزجاج الملون لتؤكد على [illegible] مصلى النساء [illegible] بائكة على الجدار الغربي [illegible] الهندسية [illegible]

أركان الصحن الداخلي ومصلى النساء محددة بمداخل [illegible] على سقف [illegible] بنمط هندسي زخرفي.

وتقتصر تفاصيل عناصر الجدران الخارجية على تقاسيم الزخارف المحفورة بأنماطها الهندسية والمورقة (النباتية) والآيات القرآنية المخطوطة بالثلث. وتتخلل الجدران الفتحات التي تشغلها شمسيات حجرية (نافذة مؤلفة من لوح حجري مفرغ بزخارف هندسية ونباتية) [illegible] سطح الحجر.

[illegible] الزخارف [illegible] مع الانتقال من فضاء عمارة الخارج إلى داخل المجمع وحرمه. وفي جدران المصلى تعلو شبابيك الزجاج الملون بتقاسيم هندسية ومورقة الشمسيات الحجرية [illegible] الواجهة الشمالية والجنوبية بينما يقع تحتها وعلى ارتفاع خفيض من أرضية الصحن صف من الأقواس الصماء المحفورة بإطاراتها النافرة والمرتدة من سطح الجدار إلى عمق الحجر. ويحيط قمة جدران المصلى والصحن الداخلي شريط غني بالآيات القرآنية الكريمة بخط الثلث المشرق. ويكلل هذا الزخم [illegible]

من انسياب الخط بحروفه المنهجية في الحجر يجمع بين تلاقي الجدران بالسماء.

تملأ الزخارف الإسلامية الهندسية أطر أقواس الأروقة والمتوجة بغلف (حزام أو عزنا) من السور القرآنية عند العقود وطبيعة التشكيل الفني هذه تنتشر إلى جميع أقواس المداخل الرئيسية حيث تتكاثف الآيات القرآنية التي تم انتقاؤها نسبة لموقع المكان، والزخارف بحسب أهمية عناصر العمارة ومكانتها من حرم الجامع، أسماء الله الحسنى تحتل موقعها بين أقواس واجهات الأروقة (الشمالية والجنوبية) وعلى جدران الصحن الداخلي ومدخل مصلى النساء (الشرقي) وجميعها محفورة بالخط الديواني.

أما قاعدة المئذنة الرئيسية فتحتوي الواجهة الجنوبية منها على نص التكبير والدعوة إلى الصلاة، فيما حفر اسم الجامع على واجهتها الشمالية عبر الصحن بالإضافة إلى الآيات القرآنية الكريمة التي تملأ الأقواس في كل من الجهتين الشمالية والجنوبية وكتبت على الأوجه الثمانية لجميع المآذن التسابيح مع أسماء الله الحسنى بخط الثلث.

ورصفت أرضية الجامع برمتها ببلاط الرخام بتراتيب وبنمط هندسي متناسق امتداداً من ممرات المجمع الخارجية والأروقة حتى ممرات الحدائق. ولقد صمم قطع بلاط الصحن الخارجي والداخلي الرخامي بمقياس وحدة سجادة الصلاة.

وصممت حديقة المآذن في جهة حديقة المجمع مع امتداد التشجير إلى جنوب الموقع بما يقترن بمبدأ تصميم الحديقة الإسلامية، وفي نهاية الحديقة بنيت مقصورة بمحيس وأروقة وإيوان في وسطها بركة (سقيفة) رخامية بمجرى ماء (عليم) تربط المقصورة مع وسط الحديقة.

العمارة الداخلية

إن جدران قاعة المصلى الرئيسية مكسوة بكاملها من الداخل برخام «الدياتكوبي» الأبيض و«البارديليو» الرمادي الغامق، وتتألف الجدران من خانات مؤطرة بأقواس مصمتة تشكل كل منها جدارية من خزف القيشاني (الكاشي الأزرق) مشغولة بزخارف مزركشة (نباتية) بنمط هندسي، وتشكل الخانات مجموعة متكاملة من التصاميم التي يغلب عليها أسلوب الفن الصفوي.

القاعة مصممة بمخطط مفتوح ذي أربعة أعمدة رئيسية حاملة لهيكل القبة الداخلي، وتمتد بمحاذاة كل من الجدارين الشمالي والجنوبي بائكة (رواق) تنفتح على قاعة المصلى بأقواس لها إزار متعاقب من الرخام الأبيض والرمادي، تشكل فقرات مكررة على غرار الزخرفة في العمارة المملوكية ويتصدر المحراب المعقود موقعه في جدار القبلة كعمل فني خالص. ولقد صمم بإطار مرتفع يضم كوتين بتقاسيم متراجعة في عمق الجدار بمقرنصات وعقود، ويترادف تكوير الكوة الداخلية مع نتوء هيكل المحراب خارج واجهة جدار القبلة. ولقد تم تطعيم رسوم المحراب وزخارفه الإسلامية بأعمال خزف القيشاني التي تغلف الجدران والمقرنصات وطاسات المحراب (أعلى تكوير الكوات). ويحيط بإطار المحراب حاشية خط من الآيات القرآنية الكريمة وكتبة حجرية ناتئة على شكل حبل مفتول مصنوع من الخزف المطلي بالذهب.

وتستعلي فتحات الجدران الخارجية شبابيك الزجاج الملون بزخارف مكملة في تصميمها لطبيعة ونسق زخارف الجدران، إن منظومة كل عنصر معماري في الداخل تجمع أنماطاً من الفنون والحرف الإسلامية الأصيلة ولكن في بيئة حديثة ومعاصرة لسياق عمارة الجامع، وأفضل دليل متكامل على هذا يكمن في تصميم وصناعة القبة الداخلية للمصلى والسجاد، حيث كان كل منهما مشروعاً قائماً منفصلاً ومستقلاً بحد ذاته مشكلاً تحدياً على صعيد التصميم والابتكار والتنفيذ الانشائي.

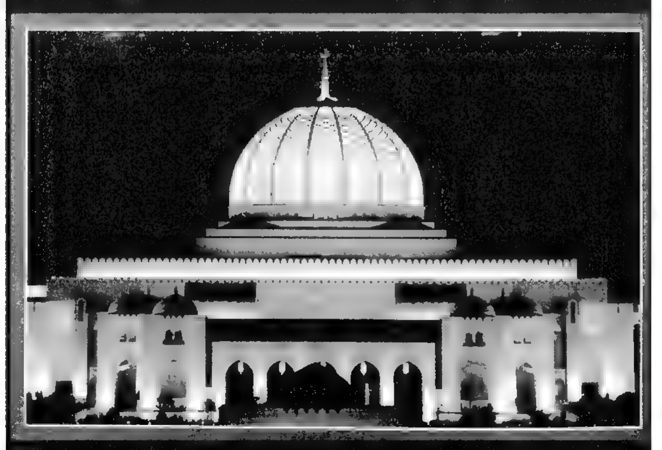
القبة مجمعة بمقرنصات تشكل مثلثات كروية خشبية ضمن هيكل من الأضلاع والأعمدة الرخامية الخالصة المتقاطعة (بأقواس مدببة) مرصعة في جميع عناصرها بألواح من القيشاني، تأخذ الأضلاع الرخامية المقوسة والمعقودة هيكل القبة الكروي والمزلق بنظام إنشائي خفي من الحديد والحامل للقبة الداخلية عبر ربطها بالقبة الخارجية.

وقد تم تصميم الخرف وصناعته من قبل حرفيين فلبينيين في أصفهان وطهران، ثم قام هؤلاء بجمع الألواح الجدارية والعناصر الهندسية المختلفة بأشكالها وقياساتها الفريدة أحيانا في ورش خاصة في مسقط وداخل الجامع. ويحيط بجدران المصلى (حاشية) من الآيات القرآنية الكريمة على ارتفاع عند منطقة الأقواس وتحت ألواح السقف. ولقد كتبت الآيات بخط الثلث وصنع الشريط الزخرفي من قطع القيشاني بالألوان الكحلي والذهبي العاجي. أما الشريط الزخرفي في جدار القبلة من الرخام المنقوش وموقعه في مكان الخامة الجدارية المتاخمة للمحراب (على حده).

السجادة

إحدى مقومات التصميم الداخلي هي السجادة العجمية التي تفرش بلاط المصلى بقطعة واحدة. تبلغ أبعادها أكثر من ٦٠×٧٠ مترا وتغطي مساحة ٤٢٦٣ مترا مربعا. والسجادة مؤلفة من ١٧٠٠ مليون عقدة وتزن ٢١ طنا إن دقة وتعقيد نسيجها الرفيع يعود إلى جودة عقدتها التي تصل إلى ٤٠ عقدة في كل ٦.٥ سنتيمتر واستهلكت صناعة وإنتاج السجادة مدة أربع سنوات استغرقت منها ١٥ شهرا لإعداد التصاميم والخرائط والصباغة والتنانة ورش الحياكة الخاصة بها، أما عملية الحياكة فبلغت مدتها ٢٧ شهرا متواصلا تبعها مدة ٥ أشهر في الأنهاء والقطع والغسيل التقليدي عند القطع المؤلفة للسجادة ٥٧ وأن السجادة الخاصة بالمحراب والمتصلة بها. وتمت عملية تجميع وضبط التوصيل والحبك لأطراف وحواشي السجادة داخل قاعة المصلى.

وقامت حياكة السجادة في نيشابور في محافظة مشهد الواقعة في ولاية خراسان في إيران، على يد ٦٠٠ امرأة محترفة تحت إشراف خبراء في تصميم ونسج السجاد. ويتألف النسيج من الصوف الرفيع الدرجة مستعملا الخيوط الطولية (السداة) والعرضية (اللحمة) من غزل القطن. وقد عرضت خيوط السداة وهي طولية زيادة في متانة النسيج وقوة تحمله. مركز



السجادة دائرة تقسيمها الهندسي يعكس تصميم وزخرفة قبة مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان، ولقد تم تنسيق وإعادة تصميم العناصر الهندسية بما يتناسب وأبعاد قبة مصلى جامع السلطان قابوس الأكبر وأبعاد القاعة، وتم تقسيم حواشي السجادة لتوافق التقسيمات المعمارية للمسقط داخل الأروقة وحول الأعمدة المركزية والجانبية أما باقي حقل السجادة [illegible] البورق [illegible] المنظومة [illegible] في الابتكار وتصرف التشكيل وتضم كل زهرة مرسومة في تركيبها [illegible] الأزهار [illegible] نادرة وفريدة على التصميم ولقد [illegible] هذه السجادة في تأليفها وتوزيعها تصميمها [illegible] تبريز وكاشان وأصفهان الأصلية واستخدم في [illegible] ٢٨ لونا بدرجات متنوعة تمت صناعة [illegible] من الأصباغ النباتية والطبيعية فالأحمر [illegible] [illegible] والأزرق من النيلة [illegible] [illegible]

[illegible]

صممت مجموعة من الثريات (عددها ٣٥ ثريا) [illegible] المصلى الرئيسي مصنوعة من كريستال [illegible] ومعادن مطلية بالذهب، وتتدلى [illegible] حول قاعة المصلى من سقف الأروقة وعند جدار القبلة والمدخل الشرقي، وتتدلى الثريا المركزية من قبة [illegible] القبة بقوام يبلغ طوله ١٤ مترا وقطر ٨ أمتار وهي تشمل ١١٢٢ مصباحا وتزن بهيكل فولاذها [illegible] ٨ أطنان

[illegible]

تم تصميم مصلى النساء بنمط متآلف ومنسجم مع التصميم المعماري للصحن الداخلي المجاور ومع عمارة الجامع [illegible] مع المدخل [illegible] الرئيسي [illegible] بحجارة (الباينسيرابورا) الوردية (برتقالية اللون) والتي صقلت خصيصا في الموقع، وقد رصعت [illegible] [illegible]

محدود من تشكيل الزخارف الهندسية المحفورة بعناصرها المفردة والمتكررة لكسر رتابة سطح الحجارة اللامعة وخلق خلفية من المنحوتات النافرة، ويلتف شريط منحوت من الآيات القرآنية بخط الثلث أعلى الجدران عند تلاقيها بالسقف ألواح السقف [illegible] تمتد كرديفتها في المصلى الرئيسي بطراز [illegible] عن تطوير السقوف العمانية الأصلية والمرسومة بنقوش ثابتة ومتراجعة ولقد انعكس تصميم وألوان السقف في السجادة بأرضية قوامها لون البرتقالي الصدأ الداكن (أو الطيني المحمر).

وتم تصميم السجادة في وحدات من خانات الصلاة [illegible] يفصل بينها حواشي [illegible] بزخارف مستمدة من النسيج العماني التقليدي. [illegible] عنه المشربيات ألواح الزجاج الملونة بتقاسيم متآلفة في نمطها لباقي الزخارف والنقوش، ولقد صنعت ثريات مصلى النساء التسع [illegible] عثماني وهي مصنوعة من الكريستال التركي [illegible] الصحن الداخلي [illegible] يتميز بجاذبية وقوة إيقاع لون الحجر الأبيض الشاحب في تأليف الجدران [illegible] عقود الأروقة تتخلل اللون الهادئ والوحيد على تجريدية زخرفة المكان، وتحل الشمسيات الحجرية المخرمة على الجدران الخارجية مع الأقواس الصماء متوجة بزخم شريط خط الآيات القرآنية أعلى جدران الصحن الداخلي المفتوح على السماء مطلقة روح التآلف المعماري الهادئة على المكان. ومما لا شك فيه أن نسبة وتناسب أبعاد الصحن هي التي تعمق ظاهرة السكون [illegible] عبر [illegible] السماء المكشوف.

نظام التصميم الداخلي للمكتبة وقاعة المحاضرات والندوات يشتق من الطراز المعماري للمجمع تم استيحاء أشكال العمارة العمانية في العناصر الزخرفية [illegible]

في تصميم الجدران والسقوف والشمسيات المغشاة بالزجاج الملون وتبعها أسلوب الزخارف [illegible]

التقليدية والمحفورة في خانات سقف قاعة المحاضرات وكان الميل إلى تركيز الزخارف الهندسية في المكتبة والنباتية أو المورقة في قاعة المحاضرات. صنعت الأبواب والسواتر المتحركة من خشب شجرة القيقب الصلد مغلف بقشرة رقيقة من عقد الأشجار ويضفي لون الخشب المائل إلى العسلي تأثيرا دافئا على نصاعة الجدران البيضاء.

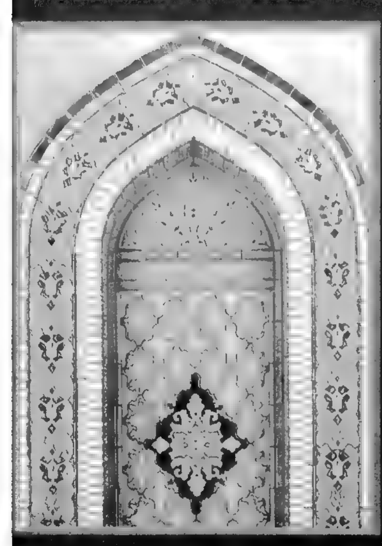
تضم الأروقة مجموعة من القاعات إجمالي عددها ١٣ قاعة [illegible] كل قاعة تحمل طرازا معماريا [illegible] تاريخيا يعود إلى حقبة حضارية متميزة، والمتنقل الأعمال [illegible] الفنية [illegible] الغرب [illegible] الإسلامي [illegible] حضارات عالم الإسلام لتمثل نماذج تطور وتعدد أشكال الزخارف المعمارية وتقنياتها التي انتشرت بامتداد رقعة من الأندلس إلى الصين.

الرواق الشمالي يحتوي (من الغرب إلى الشرق على التوالي) قاعة لفنون سلطنة عمان والجزيرة يتبعها قاعة الفن العثماني ثم فن عمارة المماليك في سوريا ومصر يليها قاعة من الزليج المغربي ثم فنون [illegible] ما بين النهرين ومصر القديمة وأخيرا الفن البيزنطي الذي انتشر في عصور الإسلام الأولى.

قاعات الرواق الجنوبي تبدأ (من ناحية الغرب إلى الشرق على التوالي) بفن بلاد الحجاز ثم الفن الإسلامي الهندي يتبعه قاعة الفن التيموري في آسيا الوسطى ثم الفن الإيراني الصفوي والفن الإسلامي المعاصر وأخيرا نماذج من أعمال إسلامية [illegible] حديثة.

وتمت صناعة تصاميم وزخارف المكونات المختلفة بمواد خالصة من الرخام الملون والرخام الهندي الأبيض المطعم بالأحجار الكريمة ومن الفسيفساء والخزف بأنواعه الزليج والقيشاني المزجج وقطع الخزف المدهونة والمصقولة، كل بحسب أصول حرفته أو تقاليد صنعته حيث مصدره ومنشئه.

إن جميع المواد الخالصة المستخدمة والحرف التي اجتمعت في تكوين عمارة الجامع جاءت بعد أبحاث ودراسات في مواقع مصادرها المتعددة وجاءت



التصاميم الحديثة والعالمية مع التطوير والإبداع أو التعديل في تفاصيل وفنون عمارة هذا الجامع والحرف معايير تقنية في أساليب الإنشاء والبناء والزخرفة من أجل تحقيق النوعية الفنية والبهجة المتينة المرغوبة لتواصل عمارتها عبر العصور.

[illegible] تطوير مشروع الجامع الأكبر بفعالياته الثقافية ومهامه الدينية والروحية معهد العلوم الإسلامية، وقد تم إنشاء المعهد في مبنى مستقل [illegible] المرافق التعليمية الخاصة جنوب صحن الجامع.

إن رعاية حضرة صاحب الجلالة السلطان المعظم وتوجيهاته السديدة في كل مراحل العمل للفريق المسؤول في ديوان البلاط السلطاني ارتكزت على إخراج

مشروع يكون معلما روحيا وصرحا معماريا مهيبا متواصلا مع حقبات التراث الإسلامي العريق

جامع السلطان قابوس الأكبر في مسقط

(المساحات المختلفة لمرافق الجامع)

مساحة الأرض الكلية ٩٣٣٠٠٠ متر مربع

مساحة الموقع المطورة ٤١٦٠٠٠ متر مربع

مساحة الدكة المقام عليها المجمع المركزي [illegible] مترا مربعا

أبعاد الدكة من الداخل (باستثناء المماشي) [illegible] مترا

المصلى الرئيسي للجامع

– الأبعاد الخارجية ٧٤،٤ × ٧٤،٤ متر
– الأبعاد الداخلية ٧١ × ٦١ مترا
– مساحة بيت الصلاة الصافية ٤٠٠٠ متر مربع
– ارتفاع الواجهة الخارجية الأول ١٦،٧ متر
– ارتفاع الواجهة الخارجية الثاني ١٩،٣ متر

الارتفاعات الداخلية لسقف القاعة

– الارتفاع الأول (إلى سطح القنطرة الأدنى) [illegible] متر
– الارتفاع الثاني للسقوف الضلعية ٢٦،٩٥ متر
– الارتفاع إلى طبانة القبة (قاعدة رقبتها) ٢٨ مترا

القبة

– ارتفاع القبة من سطح الأرض إلى نهاية القمة ٥٠ مترا
– ارتفاع القبة دون قمة الهلال ٤٢،٨٥ متر
– الارتفاع إلى قاعدة الطبانة ٤٠ مترا

الصحن الداخلي

– المساحة الكلية للصحن ١٩٤١ مترا مربعا
– أبعاد الصحن الخارجية ٣٧ × ٥٠ مترا
– أبعاد الصحن الداخلية ١٩،٩ × ٣٦،٧ متر
– مساحة الصحن الداخلية [illegible] متر مربع

مصلى النساء

– أبعاد المصلى الداخلية ٢٨ × ١٨ مترا
– مساحة المصلى الكلية ٥٠٨ مترا مربعا

صحن المدخل

– أبعاد الصحن ١٧،٦ × [illegible] متر
– المساحة الكلية ٣٧٨،٤ متر مربع

الأروقة الشمالية والجنوبية

– الأبعاد الخارجية ٦،٥ × ٢٣٧،٢ متر
– الأبعاد الداخلية ٤،٨ × ٢٢٧ مترا
– ارتفاع الجدران الخارجية ٨ أمتار
– ارتفاع الجدران الداخلية ٧ أمتار

الصحن الخارجي

– المساحة الإجمالية ٢٤٤٠٠ متر مربع
– ارتفاع دكة الصحن عن المنسوب الأرضي ١،٨ متر

المئذنة الرئيسية

– الارتفاع عن سطح الأرض إلى نهاية القمة ٩١،٥ متر (٣٠٠ قدم)
– طول ضلع القاعدة المربع ١٠،٩ متر

المآذن الأربع

– الارتفاع من سطح الأرض إلى نهاية القمة ٤٥ مترا

المكتبة

مبنى من ثلاثة أدوار وتتسع لعدد ٢٠٠٠٠ مجلد

[illegible] في مجال المعمار، عراقية تقيم في لندن.



الأم الأكـــول و مكائد المتخيــل

غياب الأم وامحائها في السـيرة العربية مع حضور ساحق للأب ومركزيته الحاسمة

محمّد لطفي اليوسفي *



الناظر في العديد من السير الذاتية والحوارات والمذكّرات يلاحظ أن الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه في هذه النصوص، الصورة المثبّتة في قلب الخطاب تتشكّل منشغلة بالمتلقّي المفترض. إنها الصورة التي يريد منتج الخطاب أن يثبّتها في ذهن المتلقّي لا على أنها صورة ابتدعها على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيّل والاستيهام، بل باعتبارها تمثّل كنه الكاتب وتجسّد هويته وشخصه. لكنّ الأمر المدهش المحيّر في هذه النصوص جميعها إنما هو تغييب الأمّ تغييبا تامّا أو يكاد والاحتفاء بالأب أيّما احتفاء، ورسم صورة للذّات مفتوحة على الأسطوريّ والمقدّس.

---

* ناقد وأكاديمي من تونس.

يعلن هذا التغييب عن نفسه وفق طرائق عديدة. فيرد في شكل تغييب تامّ في سيرة بدوي. إذ لا يلتفت الراوي إلى الأمّ إطلاقا. حتى لكأن الطفل لم تحبل به امرأة وإنما سوّي من الطين رأسا وأسقط في عالم الأحياء فجأة. لكنّه يومئ إيماء إلى المرأة مطلقا في معرض حديثه عن عبثيّة الوجود وإقراره بأن الإنسان إنما يجيء إلى الحياة صدفة وبختا. وهذه الصدفة، في نظره، تعلن عن نفسها «في الإلتقاء بين الحيوان المنوي في الرجل والبويضة في الأنثى... وواهم من يظنّ أن ثمّ ترتيبا أو عناية أو غاية.»(١) لا يتفطّن الراوي إلى أن للكلمات مكرها. ولها ألاعيبها في كشف الرؤية التي يصدر عنها مستخدمها ومجريها. إن الراوي يستخدم كلمتي «الرجل» و«الأنثى». وفي حين ترد الكلمة الأولى خالية من أيّ تهجين أو دونيّة واحتقار، ترد الكلمة الثانية التي يشار بها إلى المرأة محمّلة بنظرة دونيّة تفقر المرأة من جهة كونها كائنا بشريّا وتلحقها بفصيلة الإناث مطلقا. إن كلمة «الأنثى» إنما تستخدم عادة لتسمية البهيمة لا البشر. وما يقابل كلمة الأنثى في الاستخدام اللساني إنما هو كلمة الذكر. لكن الراوي يستخدم الزوج: الرجل الأنثى. فلا تأتي التسمية بريئة، بل ترد محمّلة بنظرة دونيّة تهب الرجل ما تبخل به على المرأة. إن مجرّد اللهج بكلمة «أنثى» في مقابل كلمة «رجل» ليس خاليا من الدلالة. إنه يعبّر عن رؤية ذكوريّة تعتبر الأنوثة، في حدّ ذاتها، معرّة تتدنّى بالكائن حتى لتكاد تلحقه بالكائنات غير العاقلة.

أما الأب فإن الراوي يحتفي به، ويدوّن بطولاته حتى قبل تكوّن الطفل في رحم أمّه. فيسند إليه من الصفات ما يجعل منه كائنا نموذجيّا يجمع إلى النبل الشهامة والكرم ومكارم الأخلاق. إنه صاحب «حدس مرهف» وهو العمدة الذي ورث العموديّة عن والده سنة ١٩٠٥ وسيحافظ على منصبه عشرات السنين. ورغما عن كونه كان من كبار ملاّك الأرض من الإقطاعيين فإنه كان قريبا من الفلاّحين «كأنه واحد منهم: يأكل من طعامهم إذا لم يوافه الطعام من المنزل، ويجالسهم ويحادثهم حين يكون في الحقل». لقد «كان قوي الشخصيّة إلى أقصى حدّ، مرهف الذكاء، ذا حافظة جبّارة، مستقيم السلوك، لا يتنقل من رأي إلى رأي حسب الظروف، ولا يناور ولا يداور ولا يقبل الضيم». (ص ١٥) ولم يكن مكتفيا بدوره في الريف المصري، بل كان يسهم في الحياة السياسيّة المصريّة. ذلك أنه كان عنصرا فاعلا في «حزب الأمّة ثم في حزب الأحرار الدستوريين الذي خلف حزب الأمّة، واستمرّ على هذا الموقف حتى انهيار حزب الأحرار الدستوريين سنة ..١٩٥٠. وكان على اطلاع غير قليل على ما يجري في العالم والسياسة الدوليّة». بل إن هذا الأب هو باني السلالة الحقيقي. ففي حين كان جدّ الطفل شحيحا في إنجاب الأولاد، ثأر الأب لندرة الولد في العائلة وجدّد السلالة وأخصبها. يكتب بدوي:

كنت الثامن من إخوتي وأخواتي لأمي، والخامس وعشرين بين أبناء والدي، وسيصبح المجموع واحدا وعشرين ولدا. أحد عشر من البنين وعشر من البنات. وكان ذلك تعويضا هائلا عمّا جرى لجدّي، فإنه لم ينجب غير ولد واحد هو والدي. (ص ١٥)

يحرص الراوي طيلة رسمه لمشاهد الطفولة على رسم صورة نورانيّة للأب. حتى ليكاد المتلقّي يسلّم بأن الإقطاع كان مرحلة ذهبيّة في تاريخ البشريّة، وأن الإقطاعيين كانوا فرسان النبل والكرامة البشريّة لحظة تألّقها. لذلك يمعن الراوي في تعداد خصال الأب ويتغنّى بها فلا يترك صفة محمودة إلاّ أسندها إليه. نقرأ مثلا: «كان والدي قويّ الإيمان شديد الحرص على أداء الصلاة في مواعيدها، والزكاة في مواسمها، وحجّ إلى بيت الله الحرام في مكّة في شتاء سنة ١٩٣٧». (ص ١٧) ولمّا كان التمسّك بالدين وطقوسه على هذا النحو من المحتمل أن يدفع بالمتلقّي إلى التفكير في مسألة الشدّة والتزمّت فإن الراوي يعاجله بالقول: «لكنّه في الوقت نفسه كان واسع التسامح الديني، فكان طبيبه المعتاد في المنصورة قبطيّا، وكان في الأمور الاقتصاديّة كثيرا ما يتعامل مع نصارى من كل المذاهب».

تشرع الأمّ في الظهور في سيرة نزار قبّاني لكنّها تحضر لتضطلع بدور الوعاء، أو بدور الرّحم ثم تختفي تماما. فيشار إليها إشارة عابرة في معرض الحديث عن لحظة الميلاد. يقول الراوي: «الأرض وأمّي حملتا في وقت واحد... ووضعتا في وقت واحد». ثمّ تغيب الأمّ من مسرح الأحداث حتى لكأنها لم توجد قطّ. بل إن الكلام يغيّب

الأمّ ويشرع في الحديث عن الأرض وقد دبّت فيها الحياة بمقدم الربيع وعن الطبيعة وهي تثور على الشتاء. حتى لكأن الطفل الوليد إنما هو ابن الأرض وابن الطبيعة والحياة. ولم تكن أمّه سوى وعاء انتهى دوره حالما لمح الطفل النور. ثم يشرع الكلام في ابتناء صور الأب بهيّة نورانيّة في منتهى البهاء.

يتمّ الانتقال من الحديث عن الأرض إلى الحديث عن الأب فيما تكون الأم قد أهملت تماما. يكتب: «هذا ما كان يجري في داخل التراب، أما في خارجه فقد كانت حركة المقاومة ضدّ الانتداب الفرنسي تمتدّ من الأرياف السوريّة إلى المدن والأحياء الشعبيّة... أبي، توفيق القبّاني، كان واحدا من أولئك الرجال».(٢) إن الأب بطل من أبطال المقاومة الشعبيّة لذلك يمعن النص في التغنّي بأمجاده. لقد عرف السجن وصمد في أشد السجون الصحراوية قسوة: «حين رأيت عساكر السنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبنادق والحراب ويأخذون أبي معهم في سيّارة مصفّحة إلى معتقل تدمر الصحراوي عرفت». هكذا يحدّث الابن عن والده مفتتنا: «عرفت أن أبي يمتهن عملا آخر غير صناعة الحلويّات.. كان يمتهن صناعة الحرّية» (ص ٢١٠) وهو يمعن في تعداد صفات البطل تلك قائلا: «كان أبي إذن يصنع الحلوى ويصنع الثورة وكنت أعجب بهذه الازدواجيّة فيه...إن هذه الازدواجيّة في شخصيّة أبي، انتقلت إليّ وإلى شعري بشكل واضح».

غير أنه لا يكتفي بهذا البعد بل يحرص على التوسّع في رسم صورة الأب المكافح فيرسم له صورة جذّابة محبّبة إلى النفس. فهو يفني العمر والبدن مكافحا في سبيل إسعاد بنيه وذويه. وهو ليس البطل الخارق المفارق الذي يصعب على المتلقّي أن يتماهى معه ويتعرّف على الأبوّة فيه نبيلة تعلي الإنسان وتمدّه بجزء هامّ من عظمته. لا سيّما أن الأبوّة كما ترتسم على أديم النص أبوّة كريمة لا تمارس الزجر والمنع، بل تهب وتعطي ولا شيء غير العطاء. يكتب نزار قبّاني: «لم يكن أبي غنيّا ولم يجمع ثروة، كلّ مدخول معمل الحلويّات الذي كان يملكه، كان ينفقه على إعاشتنا وتعليمنا وتمويل حركات المقاومة الشعبيّة ضدّ الفرنسيين». (ص ٢١١) إنه زمن الكادحين... أنفق خمسين عاما من عمره، يستنشق الفحم الحجري، ويتوسّد أكياس السكّر، وألواح خشب السحاحير.س وهو نموذج الأب المكافح الذي يستلّ رزق أطفاله بالكدّ ورشح الجبين، لا يثنيه عن ذلك الهجير وقرّ الشتاء. فكثيرا ما كان يعود إلى داره «تحت مياه المزاريب الشتائيّة كأنه سفينة مثقوبة». (ص ٢١٢) حتى أن «وجهه المطليّ بهباب الفحم، وثيابه الملطخة بالبقع والحروق» تدلّ عليه: إنه من «الأسر الدمشقيّة التي كانت تكسب رزقها بالشرف والاستقامة والخوف من الله».

وفي حين تُنسى الأمّ تماما يقع تمجيد الأب. ويقع الإلحاح على أن الأب هو الطريق وهو السّبيل المؤدّية إلى الأمجاد. ففي جسده يحمل الأب ما سيورثه لابنه من خاصّيات تفتح قدّامه دروب المجد. يكتب نزار محتفيا بأبيه: «كان تفكير أبي الثوريّ يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجا رائعا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلّم بها». (ص ٢٨٥) ويقع الإلحاح أيضا على أن الأب كان القدوة والقبلة والطريق. نقرأ: «وبالإضافة إلى شبهي الكبير له بالملامح الخارجيّة، فقد كان شبهي بالملامح النفسيّة أكبر. وإذا كان كلّ طفل يبحث خلال مرحلة طفولته عن فارس، ونموذج، وبطل.. فقد كان أبي فارسي وبطلي». (ص ٢٥٨) وكثيرا ما يتحوّل الخطاب إلى مدائح ترفع تمجيدا للأب. من ذلك مثلا قوله واصفا أباه: «عيناه الزرقاوان كانتا صافيتين كمياه بحيرة سويسريّة، وقامته مستقيمة كرمح محارب رومانيّ، وقلبه كان إناء من الكريستال يتّسع للدنيا كلّها». (ص ٢٥٥) هكذا نُسيت الأمّ تماما. وبدلها جاء الأب ليحتلّ من الخطاب مركزه ومن الطفولة دائرة السحر التي ستظلّ تفتن الطفل وتمدّ ذاكرته بالبطولات والأمجاد وهي تسطّر قدّامه عيانا، سواء عندما كان الأب يواجه الغزاة ويقتاد فجرا إلى السجن أو حين كان يعود من عمله وقد كافح الأنواء واللّهب. لقد تمّ الإيماء إلى الأمّ إيماءة عابرة ثم غيّبت تماما. حتى لكأن الراوي اطردها من الحياة. أو لكأن دورها في الحياة قد انتهى حالما وضعت الطفل.

لا يعني هذا أن وجود الأب، من جهة كونه ربّ الأسرة، هو الذي أدّى إلى سقوط الأمّ في عتمة الغياب. فالناظر في مذكرات بيرم التونسي وسيرة سلامة موسى وسيرة خليل حاوي يلاحظ أن الظاهرة نفسها تعاود الظهور

على نحو لافت فعلا. فقد ذاق بيرم التونسي تجربة اليتم. فقد والده وهو لم يتخطّ الثانية عشرة من عمره. لكنّ المذكّرات تكتفي بالإيماء إلى الأمّ إيماءتين. ترد الأولى لحظة الحديث عن موت الأب وتعجيل الأم بالزواج من أحد النجّارين: «مات أبي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة ولم تلبث أمّي أن تزوّجت من نجار هوادج». (٣) أما الإيماءة الثانية فتتعلّق بمرض الأمّ وموتها بعد أن أوكلت مهمّة تطبيبها إلى حلاّق الحيّ. وليس يخفى أن رسم صورة الأمّ على هذا النحو يحمل في تلاوينه نوعا من العتاب يتجلّى في عبارة «لم تلبث أن تزوّجت». وهو عتاب سرعان ما يفصح عن نفسه في شكل إدانة واضحة إذ تنعت الأمّ بأنها امرأة جاهلة قادها الجهل إلى حتفها. يكتب بيرم: «وأصيبت أمّي... بخراج في ثديها.. فأشار عليها الجهل.. أن يتولّى حلاق الجيران مهمة فتح هذا الخراج فماتت اثر ذلك». (ص ٢٣) لكن النصّ يتوسّع في رسم صورة الأب. فترتسم على أديمه جذّابة محبّبة إلى النفس:

كان أبي فنانا بالسليقة. ففي الوقت الذي لم تكن الناس تعرف فيه لا راديو ولا تلفزيون، ولم تكن الجرامافونات شاع استعمالها كان أبي يستأجر شعراء الربابة يظلّون ينشدون أمامه طول اليوم–وهو قائم بعمله– الشعر البدوي القديم من أمثال قصص أبي زيد الهلالي سلامة والزير سالم فغرس في نفسي ملكة الشعر البدوي خاصّة.

أما سلامة موسى فإنه لم يعرف والده. لقد نشأ يتيما بعد أن مات والده وهو لم يتخطّ الثانية من عمره. لكنّ ذلك اليتم المبكّر لم يغيّر من حضور الأمّ في سيرته شيئا يذكر. بل إنه يكتفي بالإيماء إليها إيماءة عابرة في معرض حديثه عن الويلات والمحن التي تعرّض لها وهو لم يزل بعد طفلا يانعا. وهو لا يحدّث عن أمّه بل يشير إليها ليجعل المتلقّي يتمثّل هول العلّة التي ألزمته الفراش في صباه. يكتب: «وأولى الذكريات التي تمثل في ذهني صورة أمّي وهي قاعدة إلى فراشي تصلّي من أجلي وأنا مريض».(٤) أما عن والده فيقول: (ص ٢٣)

لا أذكر أبي لأنه مات وأنا دون السنتين. ولكن جوّ البيت في طفولتي كان حافلا بذكراه. فقد كانت أمي تصف سنة وفاته بـ«السنة السوداء» وبقيت بدلته معلّقة إلى الحائط جملة سنوات كما كانت يوم وفاته. حتى القميص المنشّى بياقته المتّصلة لم يكن يبرح مكانه. وكنت أسمع القصص عنه.

لكنه لا يحدّث عن هذه القصص بل يتكتّم عليها. والراجح أن البدلة الفارغة المعلّقة لم تكن لتترك الصبيّ دون استيهامات وأمنيات بعودة هذا الأب الذي اختفى فجأة. فمن الصعب على طفل دون السنتين أن يعي أن الموت غياب ولا رجعة. والراجح أيضا أن هذه البدلة التي تركتها الأمّ معلّقة كما تركها الأب الراحل كي تتمسّك بالذكرى إنما كانت تمثّل نوعا من الفعل المقاوم لسلطة الموت وتوحّشه. إنها، بمعنى آخر، الحضور الذي يشير دوما إلى غياب الأب. وهي الأنيس الذي يعمّق الإحساس بالفقد وضراوته.

إن الفقد الذي عاشه سلامة موسى صبيًا يمكن أن يفسّر حماسه الشديد لآبائه الروحيين. فحالما يتمّ اطّلاع سلامة موسى على مؤلّفات فرح أنطون والتعرّف عليه بعد ذلك، سيشرع في الحديث عنه لا باعتباره مجرّد مفكّر بل باعتباره الأب الروحي الذي سينوب عن الأب الحقيقي. وسيضطلع فرح أنطون بهذا الدور بل إن الصورة التي يرسمها سلامة موسى في سيرته لفرح أنطون ليست سوى صورة الأب الذي تمّ العثور عليه بعد أن طال غيابه.

لم يكن مجيء فرح أنطون إلى مصر بعد أن انسدّت في وجهه كلّ بقعة في لبنان مجرّد لجوء ثقافيّ، بل كان نوعا من عودة الأب الحاني إلى ابن قضّى شطرا من عمره يمنّي النفس بتلك العودة. يكتب سلامة موسى: «يبدو لي الآن أن فرح أنطون لم يكن على جهل بما يعمل. فإنه خرج من لبنان سنة ..١٩٠٠. وكان يحسّ أننا في حاجة إلى هذه المبادئ والمناهج. ولذلك أثارنا بترجمة قصّة الثورة الفرنسيّة». (ص ٥٤–٥٥) لم يذكر سلامة موسى والده ولم يتأسّ على موته. لكنّه توسّع في الكلام عن والده الروحي. ويبلغ من شدّة احتفائه بذكراه أن توسّع في ذكر أمجاده وآرائه ومواقفه. وكتب عنه في نبرة تجمع إلى الرثاء الإحساس باليتم الضاري. بل إن سلامة موسى سيحتمي بذكرى هذا الأب الروحي الميت عندما يرى النزعة التقليديّة تعاود الظهور وتطبق على الأدب. فلقد كان سلامة موسى يؤمن بأن الرومانسيّة هي الطريق المؤدّية إلى تحديث الأدب العربي. لكنه لا حظ أن

التقليديّة تمتلك سلطانا لا يردّ فاحتمى بالأب الروحي فرح أنطون مسندا إليه ما يسنده الطفل إلى أبيه أعني المقدرة على قهر الصعاب التي لم ينجح الابن في تذليلها. يقول سلامة موسى : «الحقّ أن ما فقدنا فيه عظيم فادح، فلو أنه عاش إلى أيّامنا مثلا لطبع النزعات الأدبيّة والسياسيّة في مصر بطابعه. ولعلّه كان يوجّه الأدب المصري هذه الوجهة الرومانسيّة التي آسف على أنه لا يتّجهها الآن». (ص ٥٧)

وفيما تظلّ الأم مغيّبة تماما يواصل الابن سلامة موسى مهمّة البحث عن هذا الأب الفقيد حال رحيل فرح أنطون. فيكتب محدّثا عن لطفي السيّد وقد غدا، في نظره، أبا روحيا آخر يمكن أن يخفف من حدّة اليتم: «وفيما بين ١٩٠٧ و١٩١٠ ظهرت قوّة جديدة في مصر كان لها أثر آخر في توجيهي النفسيّ، وكانت هذه القوّة أحمد لطفي السيّد». (ص٥٨) إن القوّة هي صنو الرجولة. وكلاهما صفتان تسندان عادة إلى الأب. لذلك لن يدّخر الطفل الذي صار الآن شابّا أيّ جهد في الاحتفاء بهذا الأب الروحي. بل إن سلامة موسى يذكر ثلاثة آباء يدين لهم بما يدين به الطفل لوالده في تكوين شخصيّته. وفي حين يجزم نزار قبّاني وبدوي بأن لأبويهما فضلا في تحديد شخصيتيهما، يكتب سلامة موسى جازما: «يعقوب صنّوع، وفرح أنطون، ولطفي السيّد من القوّات التي صاغت شخصيتي». (ص٦٠) ولا يمكن للتثليث، في هذه الحال، أن يعتبر عودة متستّرة للمتخيّل الديني أو أمارة على ما يمتلكه ذلك المتخيّل من سطوة في تحديد سلوك الفرد مهما كان يدين بالعلم بديلا عن الدين.

سيتحوّل الاحتفاء بالأب الروحي في سيرة خليل حاوي إلى تمجيد للطائفة وللقرية التي تسكنها الطائفة. وفي حين يتمّ تغييب الأمّ تغييبا تامّا، تقع الإشارة إلى الأب بما يدلّ على انسحابه المبكّر من حياة الطفل. يكتب حاوي: «مرض والدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة، وكان مرضا عصبيّا موجعا. وضاقت بنا سبل العيش فتحتّم عليّ-وأنا كبير إخوتي وأخواتي- أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشويريّين».(٥) غير أن غياب الأب يرد مقترنا ببروز الأب الروحي الذي سينقذ الطفل من اليتم. والكلام يرسم هذه الإنابة بدقّة متناهية، ففي اللحظة التي يتمّ فيها انسحاب الأب العليل يتلفّت الطفل صوب «الشويريّين» ويتّخذ منهم قدوة وقبلة ونموذجا.

وبدل الاحتفاء بالأب وإسناد الصفات المحمودة إليه وإعلائه وتمجيده كما فعل كلّ من بدوي ونزار قبّاني مع أبويهما وسلامة موسى مع والده الروحي، يشرع خطاب خليل حاوي في تمجيد الذين سينهضون بدور الأب وينوبون عنه في شدّ أزر الطفل الذي فقد من يعوله. يكتب حاوي مكرّسا فكرة إعلاء الأب البديل: «الشّوير هي أقلّ القرى اللبنانيّة تعصبا طائفيّا... من تراثها أنها قدّمت للفكر الحرّ عددا من المفكّرين الثائرين الذين دفعتهم ظروف الاحتلال العثماني إلى الهجرة. من هؤلاء: الدكتور خليل سعادة، وداود مجاعص». ومثلما تغنّى كلّ من بدوي ونزار قبّاني وسلامة موسى بأمجاد الأب سواء كان والدا أو أبا روحيا، يعمد خليل حاوي إلى التغنّي بأمجاد «الشويريين» وقد صاروا العزاء والملاذ والتعويض عن الأب العليل.

يكتب مفاخرا: نعت «شويري» نعت يعتدّ به، نعت ينطوي على أهمّ ما تشتمل عليه الحياة الجبليّة من صبر على المصاعب وثورة في وجه الظلم. ومثلما ورث كلّ من بدوي ونزار قباني وسلامة موسى عن آبائهم كثيرا من الميزات، فإن خليل حاوي سيرث، بدوره، عن «الشوريين»، باعتبارهم الأب البديل، ميلهم إلى رفض الظلم وقدرتهم على مغالبة أقدارهم ومنازلة الصعاب. فيكدح ويدرس في الآن نفسه. ويتحدّى القنصل الانجليزي الذي منعه من الذهاب إلى الأردن فيتسلّل عبر طريق جبليّة وعرة وهو لم يتخطّ بعد الخامسة عشرة من عمره ويجوب مدن الأردن كلّها تقريبا ويطوي القرى طيّا لا يقدر عليه، في تلك السنّ، إلا من كان في عروقه دم من سلالة «الشويريّين» وفي طبعه سمات من طبعهم الجبليّ القاهر للصعاب.

داخل هذه الرّحاب ذاتها يتنزّل موقف نعيمة من الأمومة والأبوّة. وهو يحدّث عن لحظة موت الأب ولحظة موت الأمّ وفق طريقتين متباينتين بالكلّ. فترتسم صورة الأمّ على أديم النصّ باهتة. ويختزل كيانها كلّه فيما تشترك فيه مع النساء كلّهنّ ومع جنس الإناث كلّهنّ. حتى أن صفة الأمومة نفسها تزحزح عن مواضعها وتحوّل عن مقاديرها فتختزل في بعدها

البيولوجي. ويدل استخدام عبارة «أمّي» يطلق نعيمة على الأمّ عبارة «التي ولدتني». يكتب محدّثا عن لحظة موتها: «ماتت التي ولدتني والموت يطوي الكلّ -حتى الوالدات- ماتت وفي لحمي وعظمي ودمي بقايا من لحمها ودمها وعظمها... أما كوّنت جسما حيّا في جسمها ومن جسمها الحيّ؟ فكأنّ بعضي مات بموتها. وكأن بعضها ما يزال حيّا في حياتي».(٦)

هكذا يقع الإلحاح على هذا الجانب البيولوجي الذي يربط ما بين الأمّ وابنها الذي وضعته. فترتسم صورتها منظورا إليها من جهة كونها الوعاء الذي يحضن الحياة في بدئها. يطفح النصّ في الإخبار عن موت الأمّ وكيفيّات تمثّل الابن لصورة الأمّ ومنزلتها في قلبه بنوع من الموضوعيّة والتعالي عن الفجيعة. إن الابن لا يتأسّى على موت الأمّ ورحيلها إلى الأبد، بل يتّخذ من حادثة موتها فرصة ليستعرض مواقفه من الوجود والعدم واليوم الآخر. وهو يجاهر بذلك قائلا: «لم أكُ جاهلا أن التي ولدتني ستموت يوما ما. فما هالني وأنا بجانب سريرها، أن أحسّ بيدها تتثلّج وتيبس في يدي». وهو يجد من الوقت متّسعا ليشرع في تأمّل الوجود والماوراء والعدم وسطوته. يقول متوجّها بالخطاب إلى الأمّ الميّتة: (ص ٣/١٨٤)

ومن ثمّ يا أمّ ديب، فلا أنت تعرفين ولا أنا أعرف من الذي اختارك لي أمّا، واختارني لك ابنا. ولعلّ لي ولك يدا في ذلك الاختيار. ولكن من حيث لا ندري. أفلا يجمل بك وبي أن نلقي همّ «الآخرة» على الذي دبّر البداية فأحسن التّدبير؟ بلى. بلى. ذلك خير لك ولي.

إن استسلام الابن في لحظة جلل كهذه لتأمّل قضايا الوجود وقضايا المنزلة البشريّة ومآل الحياة موقف يمكن أن يعتبر أمارة على مدى ثبات هذا الابن ورباطة جأشه في مواجهة رزيّة اليتم وفاجعة الموت. لكن حديثه عن موت أبيه وما خلّفه في نفسه من أحزان لا تطفأ سرعان ما يكشف المضمر ويجلي المسكوت عنه: إن منزلة الأمّ في نفسه دونيّة إلى أبعد حدّ إذا ما قورنت بمنزلة الأب. لذلك يعمد حين الحديث عن موت أبيه إلى تفخيم الحدث فيخلع عليه كلّ مواصفات الرزيّة والفاجعة. ويشهد الكلام نفسه نوعا من التحوّل فيتشكّل جامعا إلى الرثاء، الحرص على جعل المتلقّي يتمثّل عظمة الفقد الذي ابتليت به الحياة بأسرها عند رحيل هذا الأب المثال. لذلك تتوسّع السيرة في الحديث عن الأب متّبعة بنية المرثيّة العربيّة. فتبدأ بتعظيم خصال الميّت، وتحدّث عن أفعاله المحمودة. ثمّ تنتقل إلى الحديث عن فاجعة الموت وفق نسق بموجبه ترسم الهول الذي استبدّ بالدنيا قاطبة لحظة رحيل الأب «ربّ الشخروب»، ويصبح النوح المداخل للكلام كما لو أنه نوح كوني شامل.

ترتسم صورة الأب بهيّة نورانيّة أخّاذة. فيقع الحديث عن الأب وفق نسق ممعن في المداورة بموجبه يتمكّن الكلام من فتح صورة الأب على ما به تصبح مجسّدة للأبوّة الحانية الحامية من جهة كونها قيمة بشريّة خالدة. إن الأب يكفّ نتيجة الأوصاف التي تسند إليه عن كونه أبا لصاحب السيرة ويصبح كما لو أنه أب الناس أجمعين وأب الحياة المنشغل بها المتفكّر في مصيرها ومصير الناس من بعده. هذا ما يجسّده المشهد الذي يرسم الأب قبل رحيله متأمّلا في قضايا الوجود. فالأب فلاّح يواجه الطبيعة وقسوتها بالكدح ورشح الجبين ليستلّ قوت ذويه. يحدّث الابن عنه قائلا: «لقد كان قدوم بوديب إلى الأرض وارتحاله عنها بدون طبل وزمر. ولكنّه كان من الذين زرعوا كثيرا، والذين ظلّوا يحصدون حتى آخر نسمة من حياتهم. وكان قنوعا بما زرع وبما حصد». (١٤٣/٣) لكنه يجد من الوقت متّسعا ليتأمّل الكون. بل إنه كثيرا ما يُرى وهو يتفكّر في قضايا الوجود. فترتسم صورته جامعة إلى ملامح الفيلسوف ملامح الزاهد أو الراهب المتبتّل الذي يتّخذ من العالم مادّة لتأمّل أسرار الوجود المحفوظة. نقرأ مثلا: (ص ١٤٠-١٤١).

ولكم رأيته جالسا تحت بلّوطته الحبيبة، ويداه على عصاه، وذقنه على يده، وبصره يجول من قمّة إلى قمّة، ومن واد إلى واد، ومن حقل إلى حقل، وكأنه يجول صفحات كتاب عزيز حفظه عن ظهر قلب. اقتربت منه ذات مرّة وهو في تلك الحال وسألته: «فيمَ تفكّر يا أبت؟» فأجابني: «أفكّر يا ابني في الناس كيف يولدون، وكيف يعيشون، وكيف يموتون. ألا ترى معي أن الناس يولدون شبه أموات؟ ثم ينهضون من الموت بالتدريج إلى أن تكتمل قواهم... إننا نموت يا ابني قبل أن نموت. ونعيش مع الموت منذ أن نولد وحتى نموت. ثم نستفظع الموت».

هكذا تشرع السيرة في رسم خصال هذا الأب المثال. ثمّ تتوسّع في الحديث عن أفعاله وما تركه من ذكر في الدنيا. لقد كانت حياته رغم ميله إلى التأمّل في قضايا الوجود مليئة بالكدح والحركة والنشاط وفلح الأرض حتى بعد أن وصل إلى الثالثة والثمانين من العمر. (ص١٤٢/٣) ولن يرحل عن الدنيا مثلما يرحل البشر الفانون عادة. لن يرحل عن الدنيا إلا بعد أن يرى الماء -صنو الحياة- يتدفّق من أرض «الشخروب». لقد ظلّت العائلة أبا عن جدّ تمنّي النفس بالعثور على الماء في أرض «الشخروب» دون جدوى. وسيشهد هذا الأب المثال تلك اللحظة البهيّة. «كان أبي في جملة الذين شهدوا انصباب الماء فشكر ربّه على هذه النعمة التي طالما تمنّاها وحلم بها وصلّى من أجلها». وحالما تتحقّق أمنية الأب التي ستقلب قحط الشخروب خصبا وسخط الأرض عطاء يرحل عن الدنيا. حتى لكأنه اختار موته أو لكأنه آلى على نفسه ألا يستسلم للموت إلا بعد أن يترك في «الشخروب» وناسها الماء واهب الحياة.

لقد اطمأنّ الأب على الحياة ثم رحل. وهكذا يفعل النبيّون والقدّيسون والمصطفون. إنهم مؤتمنون على الحياة. وهم إنما يأتون إلى الدنيا ثم يرحلون عنها بعد أن يطمئنّوا على أن الحياة لن تبلى من بعدهم. ثمّة في مشهد موت الأب حرص خفيّ على تحلية صورة الأب بملمح أسطوري أدونيسيّ. لذلك ترشح حادثة موت الأب بما يجعل منها لحظة بداية ونهاية في آن معا. لقد مات الأب في موسم الحصاد. مات بعد أن شاهد الماء يتدفّق في الأرض المسخوطة الموات. ولذلك أيضا ترتسم حادثة الموت لا باعتبارها مجرّد حدث عاديّ محتمل الوقوع مثلما هو شأن حادثة موت الأمّ، بل تعمد السيرة إلى رسم موت الأب في شكل مشهد قيامي. فتجتمع الموجودات والكائنات كلّها لتوفّي الأب الراحل حقّه من التبجيل. إنه يشيّع مخفورا بالعناصر كلّها والموجودات جميعها: (ص ١٤٣/٣).

ولقد خيّل إليّ أن عصافير الشخروب وصخوره وترابه وأشجاره وأشواكه كانت تشيّعه مع المشيّعين. فالوشائج التي كانت بينه وبينها لأقوى بما لا يقاس من وشائج الأرحام واللّحم والدّم. وكنت حريصا أن أضع في تابوته البسيط حصاة من حصى الشّخروب، وحفنة من ترابه، وسنبلة من زرعه، وورقة من بلّوطته الدّهريّة.

ليس يخفى أن هذا المشهد الاحتفالي الذي يمجّد الأب ويعليه يكشف مدى الإهمال الذي قوبل به موت الأمّ. بل إن هذا المشهد يستحضر صورة الأمّ مجسّدة في الحديث عن «الأرحام واللّحم والدم». فيحقّر صلة الرحم، ويحتهر الكائن أعظم من أن تدّعي امرأة أنها وهبته الحياة. فليست المرأة سوى وسيلة انتدبتها الحياة لتنهض بمهمّة الحمل والولادة. إن الأمّ، في هذه السيرة، رحم ولحم ودم إنها المادّة ثقيلة ثخنة دونيّة. أمّا الأب فهو الطريق. وهو الدليل إلى الوشائج الخفيّة التي تجعل من الكائن جزءا من حركة الحياة في رحلة بحثها عن الأفضل والأكمل والأبهى. بهذا كلّه ترشح فكرة الوشائج التي تربط بين الأب وبقيّة العناصر والموجودات. وهذا أيضا ما يومئ إليه حرص الابن على أن يضع «حصاة من حصى الشّخروب، وحفنة من ترابه، وسنبلة من زرعه، وورقة من بلّوطته الدّهريّة» مع جثمان الأب في التابوت. إن الحركة نفسها طافحة بالدلالة على أن الأب كان جزءا بهيّا من الكون والحياة. ولن يعرف العزلة والفقد واليتم في قبره مادامت معه تلك العناصر تؤنسه. غير أن إعلاء الابن لأبيه على هذا النحو لا يرد في السّيرة مقصودا لذاته. إنه الطريق التي تسلكها السيرة لتشرع في إعلاء صاحبها. سيقع الإلحاح على أن الابن سيواصل أمجاد الأب ومآثره ويترك بين الناس ذكرا لا يمحى الدهر كلّه.

والناظر في نجيب محفوظ: صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، يلاحظ أن الكتاب يوهم بأنه يحتفي بالأمّ. لا سيّما أن نجيب محفوظ نفسه يقول صراحة: «إن علاقتي بوالدتي -واسمها فاطمة- كانت أوثق من علاقتي بوالدي لأسباب كثيرة. منها أن والدي كان مشغولا، ودائما كان خارج البيت في عمله. في حين أنّني كنت ملازما لأمّي باستمرار».(٧) لكن كيفيّات حديثه عن أمّه وأبيه سرعان ما تكشف أن إعجابه كان منصرفا إلى أبيه. ثمّة في النصّ حشد من العلامات الدالّة على انجذاب الابن إلى أبيه وافتتانه به أكثر من افتتانه بأمّه.

لا يعطي الابن، من تاريخ أمّه ومن تاريخ عائلتها أي خبر. ويكتفي بذكر اسمها والبعض من صفاتها. فيذكر

أنها «كانت سيّدة أمّية لا تقرأ ولا تكتب». ويلحّ، في الآن نفسه، على أنه يعتبرها «مخزنا للثقافة الشعبيّة. كانت تعشق سيّدنا الحسين وتزوره باستمرار... كانت أيضا دائمة التردّد على المتحف المصري» (ص ١٤) يرد كلام الابن عن الأمّ في القسم الذي يحمل عنوان: «أمي». لكنّه سرعان ما يتناساها ويشرع في الحديث عن أخيه الأكبر الذي عيّن ضابطا في السودان، وعن ابن أخته الذي استشهد في حرب أكتوبر. (ص ١٥)

لقد كانت علاقة الابن بأمّه وثيقة. هذا ما يجاهر به. لكنّه يحدّث عن موتها دون تأسّ أو ألم. وبدل الحديث عن الفراغ الذي أحدثه غيابها في عالمه، بدل الحديث عن فاجعة اليتم يشرع في الحديث عن السّرقة التي طالت بيت العائلة عندما توفيت. إن المصاب، في هذه الحال، ليس رحيل الأمّ عن الدنيا، بل ما طال البيت من سرقة. يقول نجيب محفوظ محدّثا عن فاجعة السرقة التي يهون قدّامها فقْد الأمّ: «وعندما توفّيت والدتي حدثت في بيتنا سرقة «أهليّة»، حيث جاء أولاد أختي وأخذوا كثيرا من الأوراق والأشياء الشخصيّة، ومن بينها صور خاصّة بي». (ص ١٦)

ألا يتألّم ابن لفراق أمّه فراقا أبديّا مسألة لا يمكن أن تعدّ أمارة على أن الابن يكره أمّه. فمن المحتمل أن يكون الابن جَلِدا صبورا له من رباطة الجأش ما لا مثيل له. أما أن يحدّث ابن في الدنيا قاطبة عن موت أمّه ويتأسّى على فقد بعض الأشياء والصور الشخصيّة التي سرقها أبناء أخته، فإن الموقف من شأنه أن يجعل المتلقّي يحيط العلاقة بين الابن وأمّه بكثير من الرّيبة والشكّ. كيف يمكن لعلاقة الابن بأمّه أن تكون وثيقة إلى درجة جعلته يحدّث بها ويشهرها، فيما هو يعتبر فقْد الأشياء التافهة عديمة القيمة أكثر ويلا من فقْد كائن وهبه الحياة واقتاد خطاه أيّام كان يتهجّى العالم.

إن الأمّ، في هذه المذكّرات، حاضرة حضورا شبحيّا باهتا. اسم ولا لقب. لا تاريخ ولا أسلاف. وفي حين تظلّ ملامح الأمّ باهتة غائمة يحرص نجيب محفوظ على جعل المتلقّي يرى الأب عيانا. لذلك تقت تحلية القسم الذي يحمل عنوان: «أبي» بصورة شمسيّة للأب في جلبابه المصريّ. ويتوسّع في ذكر حسبه ونسبه وتاريخه ورعايته لأبنائه. يكتب: (ص ١٧)

والدي اسمه عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا.. من مواليد عام ١٨٧٠ وتوفي عام ١٩٣٧. وجدّتي لأبي من عائلة «عفيفي»، وهي من العائلات الإقطاعيّة بالفيّوم، أما جدّي فمن رشيد أصلا ثمّ هاجر بعد ذلك إلى الإسكندريّة. لكأن الأمّ نكرة مجهولة الأصل. أو لكأن ذكر نسبها يمكن أن يشين. أمّا الأب فشخص أصيل من أهل البيوتات. لذلك يقع الاحتفاء به. يمعن نجيب محفوظ في إعلاء والده ويذكر جميع خصاله الممدوحة ملحّا على أن هذا الأب الحاني كان نموذجا ومثالا وكان أبا وصديقا. وفي حين يذكر نجيب محفوظ أن موت أمّه قد اقترن في ذهنه بمصيبة أكبر–وهي سرقة صوره الشخصيّة وبعض أشيائه من بيت العائلة– يسترسل، حين ذكره لوفاة والده، في تعداد حسبه ونسبه وخصاله. ولا يأتي تشكّل الكلام على ذلك النحو من قبيل الصدفة والبخت. إن تعداد الخصال منسوبة إلى الأب الراحل يفتح الكلام على الرثاء، وعلى الرّغبة في تخليد ذكره. فالخصال إنما تعدّد، في هذه الحال، إعلاء للميّت وانتصارا لذكره أي لما بقي منه لا يقدر الموت على محوه ولا يمكن للبلى أن يطاله.

لقد كان فقْد الأب مصابا جللا. بهذا يحدّث نجيب محفوظ متلقّيه المفترض. ولا مجال للجلد أو الصبر والسلوان. لقد ظلّ الحزن يرافقه حتى لحظة كتابة المذكّرات. لذلك يعلن: «ولا تتصوّر حزني عليه، خاصّة أنها كانت أوّل تجربة لي مع الموت، وكان مصابي في إنسان عزيز جدّا على نفسي». (ص ٢٣) عبثا يحاول نجيب محفوظ أن يبرّر حزنه على والده بكون حادثة فقْد الأب كانت أوّل تجربة له مع الموت. إن التبرير، في هذه الحال، لا يمكن أن يمنع المتلقّي من استحضار موقف اللاّمبالاة الذي قوبل به موت الأمّ. لا سيّما إذا كان المتلقّي على بيّنة من أن الموت يظلّ كاسرا ضاريا ولا يمكن للمرء أن يدجّنه أو يتغلّب على طابعه الفجائي المتوحّش. إن جزع الابن آن فقده لوالده يتعارض بالكلّ مع اللامبالاة التي واجه بها رحيل الأمّ. وللجزع والجلد، في مثل هذه الحال، دلالة واضحة على العاطفة التي يكنّها لكلّ واحد منهما.

أما في سيرة أدونيس فإن الأمّ تحضر وفق طريقتين في غاية الاقتضاب حتى أن حضورها مقارنة بحضور الأب

يبدو كالغياب تماما. لكنّها تظل، مع ذلك، حاضرة. يشار إليها عند ذكر حادثة موت الأخت سكينة. فترتسم صورتها مجلّلة بحزن صامت كاسر. وهي تخبر ابنها بأن الطفلة قد «أصيبت بالعين لجمالها».(٨) ثم تعاود الظهور، في موضع آخر، لكنّ حضورها يرد كالغياب تماما فهي تكتفي بتسليم ابنها «زوّادة المدرسة» وتنبّهه إلى ضرورة الاعتناء بنفسه. ثم تقبّله ويمضي في حال سبيله. ويظل يستحضر طلعتها في ذهنه ويرسم لها صورة في منتهى الشفافيّة والرومانسيّة. «كنت أشعر... أنها ترافقني لتلمس الفضاء فوقي، أهو نديّ، أم يابس؟ أهو مائل إلى الصحو، أم إلى التغيّم، إلى الدفء والاعتدال، أم إلى البرودة». أما صورة الأب فترتسم على أديم النصّ في منتهى الجاذبيّة والبهاء. إنه الرجل المثال. فهو بنى الكوخ بيديه، وهو الذي صنع أثاثه. وهو الذي حرص على تنميّة موهبة الطفل واستمالته إلى الشعر. حتى أن الأب قد بلغ من شدّة حرصه على تنمية موهبة ابنه أن حوّل كوخه المبني «بقضبان خشبيّة تغطّى بنباتات شوكيّ يغطّى بالتراب» إلى ما يشبه المنتدى الأدبيّ. يكتب أدونيس: «أذكر أيضا قراءة الشعر العربي القديم، بعناية أبي وبسهره على تربيتي. كل ليلة قراءة للشعر وحده... قراءة بصوت عال وأمام ضيوف يحبّون السماع، وهم أنفسهم شعراء يصغون إلى صوتك باهتمام كأنهم يمتحنون أو يقوّمون.. بعد السماع يأتي امتحان الصرف والنحو... ثم يأتي امتحان المعنى. ما معنى هذا البيت؟ هل أخذه الشاعر أم ابتكره؟... كل ذلك في جلسة بعد العشاء، في البيت الذي ولدت فيه والذي يتكوّن من غرفة واحدة في ضوء قنديل شاحب يغذّيه زيت النفط».

ويلحّ أدونيس أيضا على ان هذا الأب المعلّم الأوّل كان حريصا على تلقين ابنه درسا آخر بموجبه اقترن الشعر في ذهن الطفل بالسفر. فلقد كان الأب المعلّم يأخذه معه إلى القرى المجاورة ليقرأ على الناس الشعر وهو لم يكد يتجاوز العاشرة. «غدا أسافر لزيارة الأصدقاء في قرية (يسمّيها). أو في قريتين (يسمّيهما). هل تأتي معي؟ تقرأ لهم شعرا. سوف يسرّون بك، ويحبّونك». هكذا كان الأب يستدرج ابنه إلى قطع المسافات بين القرى مشيا على الأقدام إكراما للشعر.

لكنّ هذا المشهد لم يكتمل بعد. سيحرص النصّ على إضافة ملامح أخرى لصورة هذا الأب الحاني الذي أدرك حدسا لابنه موهبة يجب أن تشحذ وتنمّى. لذلك ستعاود صورة الأب المتمرّد المنشقّ الذي لا يخشى في الحقّ لومة لائم الظهور من جديد. وسيورث ابنه طبعه الانشقاقيّ ذاك. يخبر أدونيس متلقّيه المفترض بهذا البعد قائلا: «كان زعيم العشيرة التي أنتمي إليها، متسلّطا عليها، كأنها ملكه الخاصّ... وكان أبي على طرفي نقيض معه. لم يخضع له قطّ وظلّ حريصا على أن يبقى بعيدا عنه. غير أنه قد دفع الثمن غاليا». لا يذكر أدونيس الثمن الذي دفعه والده. لكنّ ذلك التكتّم لا يغيّر من صورة الأب شيئا: إنه نموذج للمرء الذي يختار الخسارة على الضيم، ويضحّي في سبيل حريّته بالغالي والنفيس. ورغم أن أدونيس لا يتوسّع في ذكر حكاية والده وما جرى له مع هذا «الزعيم المتسلّط» فإن صورة الأب تظلّ صورة نورانيّة فيما يظلّ حضور الأمّ شبحيّا أو يكاد. إن الأب هو الأبيّ، المعطاء، الشهم، الحامي. وهو الذي يشير إلى الدروب التي سيرتادها الطفل فيما بعد أي دروب الكتابة ودروب الشعر.

تتجلّى مسألة إدانة الأمّ بطريقة أكثر وضوحا وأشدّ مضاء لدى كلّ من يوسف إدريس وطه حسين وفدوى طوقان. يتحدّث يوسف إدريس في مقابلة معه، عن هذا الوجه القاتم الذي ارتسم في ذاكرته. فيذكر أنه أبعد عن حضن أمّه وهو لم يتخطّ بعد الخامسة. ويلحّ على أن أمّه كانت قاسية صارمة خلّفت فعالها في ذاته ندوبا لا يمكن أن تندمل. «كانت أمّي ثلاثة أرباع رجل».(٩) هكذا يحدّث عنها ويدينها حتى ليكاد يطردها من دائرة الأنوثة والأمومة والبشر، ويجاهر بأنها كائن مسخ. ويمعن في الحديث عن فعالها متأسّيا على ذاته مشيرا إلى أنها كادت تمارس على ذكورته نوعا من الإخصاء من شدّة قسوتها. يكتب: «أنا المحروم من الحنان... حصلت على أوّل قبلة كابن وأنا في الحادية والعشرين من عمري؟ لم تقبّلني أمّي قبلها أبدا... كنت مضروبا ممنوعا. ولذلك كنت بحاجة إلى وقت طويل كي أكتشف أنني ولد، وأنني مرغوب ومطلوب، وأن حوّاء لا تكرهني».

يعاود هذا الوجه المروّع للأمّ الظهور في سيرة طه

حسين بطريقة أكثر تكتّما. فيتعمّد الراوي في الأيّام مخاتلة المتلقّي لينفّره من الأمّ وفعالها دون أن يثير فيه ما يمكن أن يجعله يستفظع موقف الطفل من أمّه. وتعلن عمليّة التنفير هذه عن نفسها تدريجيّا. فتصوّر الأمّ وهي ترغم الطفل على الاستلقاء على فخذها ثمّ تعمد إلى «عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرى، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا».(١٠) لا يقع وصف الأمّ ولا يتمّ ذكر تاريخها الشخصيّ وطبعها، بل يقع التركيز على فعلها المؤذي الذي سيودي بعيني الطفل. أما الأب فإنه يشرع في الظهور على أديم النصّ محاطا بهالة تجعل منه مثالا للشخص الكادح الورع. فحالما ينهض من نومه يتوجّه إلى ربّه «يصلّي ويقرأ وِرْدَه ويشرب قهوته ويمضي إلى عمله». (ص ١٠) ويحاول الراوي أن يوهم المتلقّي بأن لا وجود لأيّ فرق بين الأمّ والأب في نظر الطفل وفي تعاملهما معه، فيجاهر بأن الطفل «كان يحسّ من أمّه رحمة ورأفة، وكان يجد من أبيه لينا ورفقا». (ص ١٧)

لكن الناظر في هذا الكلام من جهة الأفعال التي جاءت تترجم موقف الطفل من كليهما، سرعان ما يدرك أن الراوي يتخيّر الأفعال التي تومئ إلى مقاصده المضمرة. ففي المسافة الفاصلة بين الفعلين «يحسّ» و«يجد» يرتسم موقف الطفل أميل إلى الأب. فرأفة أمّه ورحمتها بالكاد تدركان. أو لكأن الأمّ إنما تعبّر عن رأفتها ورحمتها بطريقة محتشمة تكاد من شدّة اقتصادها لا تدرك، والطفل هو الذي يحسّ بذلك لأن إحساسه بالعالم من حوله كان إحساسا مرهفا. أمّا ما يبديه الأب من رفق ولين فإنّه يتعدّى مستوى الإحساس إلى الإدراك. ذلك أن الأب يترجم ذلك في أفعاله وأقواله وعلاقته بالطفل الذي تلقّفته الظلمة.

ورغم أن الراوي كثيرا ما يدين الأمّ والأب معلنا أن «الأبوّة والأمومة لا تعصم الأب والأمّ من الكذب والعبث والخداع»(ص ١٧) فإنه كثيرا ما يجاهر بأن الأب كان حريصا على تعليم الطفل. وكان يجنّبه الأذى، ويحنو عليه. فلمّا انكشف للأب مثلا أن الصبيّ لم يحفظ القرآن وأن معلّمه يتظاهر بتحفيظه غضب أشدّ الغضب. وتجنّب الصبيّ مجلس الأب ثلاثة أيّام كادت الكآبة فيها تهلكه: «حتى إذا كان اليوم الرابع دخل عليه أبوه في المطبخ حيث كان يحبّ أن ينزوي إلى جانب الفرن؛ فمازال يكلّمه في دعابة وعطف ورفق حتى أنس الصبيّ إليه، وانطلق وجهه بعد عبوسه. وأخذه أبوه بيده فأجلسه مكانه من المائدة، وعني به أثناء الغداء عناية خاصّة». (ص ٦٢) أما الأمّ فإنها لا تظهر ولا تواسي الصبيّ ولا تخفّف من مصابه. لذلك كثيرا ما يرشح النصّ بإدانة الأمّهات والتشهير بهنّ جميعا. وترتسم صورة الأمّ قاتمة. إنها امرأة آثمة. وهي أقلّ مسؤوليّة وأقلّ عناية بنسلها من أنثى الحيوان التي توفي نسلها حقّه من العناية والحنان وتجنّبه الأذى. يجاهر الراوي بهذا الحقد الدفين الذي لن يشفى منه الصبيّ أبدا قائلا: (ص ١٢٠) «ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقلّ منه إثما. يشكو الطفل، وقلّما تعنى به أمّه... وأيّ طفل لا يشكو! إنما هو يوم وليلة ويُبلّ. فإن عنيت به أمّه فهي تزدري الطبيب أو تجهله، وهي تعتمد على هذا العلم الآثم، علم النساء وأشباه النساء. وعلى هذا النحو فقد صبيّنا عينيه. أصابه الرمد فأهمل أيّاما، ثم دعي الحلاّق فعالجه علاجا ذهب بعينيه».

إن الأمّ آثمة. وهي مجرمة أيضا. فلقد أهلكت نفسا بشريّة ولم تبال. وسيعمد الراوي إلى التوقّف عند هذه الجريمة ويصفها وصفا دقيقا، فيذكر كيف أودى إهمال الأمّ لبنيها بحياة أخت الصبيّ الصغرى. وهو يتفنّن في وصف الطفلة حتى يعظّم الجريمة. فترتسم صورتها بهيّة مرحة جذّابة. لقد كانت «خفيفة الروح طلقة الوجه فصيحة اللسان عذبة الحديث قويّة الخيال». ثم كان أن مرضت و«ظلّت فاترة هامدة محمومة يوما ويوما ويوما. وهي ملقاة على فراشها في ناحية من نواحي الدار. تعنى بها أمّها أو أختها من حين إلى حين تدفع إليها شيئا من الغذاء الله يعلم أكان جيّدا أم رديئا». ويعمد الراوي أيضا إلى تصوير مشهد الطفلة وهي في النزع الأخير تحتضر وتغالب الموت، ويرصد التفاصيل رصدا يهدف من خلاله إلى جعل المتلقّي يتمثّل حجم الجرم. فيحدّث عن صياح الطفلة الذي يخترق السمع قاسيا مروّعا، ويصوّر عذابها واضطرابها وارتجافها والرعدة التي تستبدّ بالجسد الطفل والعرق يتصبّب من وجهها غزيرا لا يجفّ. ثم تسلم الروح وهي لم تتخطّ بعد سنتها الرابعة.

هـهـنـا أيضـا يـتـنـزّل مشهد موت الأخ الذي أصيب بالطاعون. فهو يلقى حتفه نتيجة الإهمال. لهذا كلّه سيغادر الصبيّ القرية قاصدا الأزهر دون أن يحسّ بأيّ أسى على فراق أمّه. إن الأمّ آثمة. لقد أودت بحياة اثنين من أبنائها كانا محبّبين إلى نفس الصبيّ. لم تكتف بإطفاء عيني الصبيّ، بل مضت بالأذيّة إلى منتهاها. يرسم الراوي حزن الصبيّ لحظة مفارقته أهله. ويتعمّد إيراد كلام الأب وهو يشجّع ابنه قائلا: «ماذا يحزنك؟ ألست رجلا؟ ألست قادرا على أن تفارق أمك؟ أم أنك تريد أن تلعب!» (ص ١٤٠) ليوهم المتلقّي بأن مصدر الحزن إنما هو فراق الأمّ كما جرت به العادة في مثل هذه المواقف التي يرغم فيها طفل على الرحيل بعيدا عن ظلّ الأمّ وجناحها الحاني. ثمّ يجاهر بأن هذه الأمّ الآثمة لا يمكن للمرء أن يأسف على فراقها. لقد كان الصبيّ متلفّتا ساعة الرحيل إلى ضحايا تلك الأم الآثمة ولا سيّما الأخ الراحل مصابا بالطّاعون: «شهد الله ما كان الصبيّ حزينا لفراق أمّه. وما كان الصبيّ حزينا لأنه لن يلعب. إنما كان يذكر هذا الذي ينام هنالك. من وراء النيل كان يذكره، وكان يذكر أنه كثيرا ما فكّر في أنه سيكون معه في القاهرة تلميذا في مدرسة الطبّ. كان يذكر هذا كلّه فيحزن... ولو قد أرسل نفسه مع سجيّتها لبكى وأبكى من حوله أباه وأخويه». لكأنّ الأمّ، في وعي طه حسين ووعي يوسف إدريس كائن مسكون من الداخل بنزعة ساديّة لا تكفّ عن تغيير أقنعتها. أو لكأنّها الوجه الآخر للأمّ الأكول التي تلتذّ بالتهام أولادها بشره منقطع النظير. وهو الوجه الذي سيتراءى مروّعا في رحلة جبليّة رحلة صعبة حيث تكفّ جريمة الأمّ عن كونها فعلا لا إراديا مردّه الإهمال أو الغفلة وتصبح اختيارا.

تتشكّل سيرة فدوى طوقان حريصة على إحاطة الأم بهالة رمزيّة تجعل منها كائنا يجسّد الشّرور جميعها حتى تتمكّن من استدراج المتلقّي إلى استفظاع فعال الأمّ وصنائعها. لذلك يتبع الكلام استراتيجيّة محدّدة مدارها إفراغ مفهوم الأمومة من دلالاته المتعارفة وشحنه بدلالات مضادّة. إن الأمومة محاطة في الذهن البشريّ مطلقا بحشود من القيم الإنسانيّة الخالدة. فهي واهبة حياة. وهي حارسة الحياة وراعيتها أيضا. وهي جمّاع ما يحتاجه الطفل في بدء حياته من حبّ وحنان وأمن. من هنا تستمدّ الأمومة طابعها القدسي. بالأمومة تضمن الحياة تجديد نفسها. إنها الخادم الأمين للوجود. ذلك أنها لا تهب الحياة فحسب، ولا ترعاها فقط، بل تهب الكائن ما به يزدهي بالحياة ويمجّدها ويشرف بها. ومن هنا أيضا يستمدّ مفهوم الأمّ نفسه طابعه القدسيّ. فالأمّ صنو الآلهة من جهة كونها تهب الحياة. وهي أشبه بالآلهة من جهة كونها ترعى الحياة وتنمّيها في الكائن وتغرس فيه حبّ الحياة والرغبة في الحفاظ عليها.

هذا البعد القدسيّ للأمومة هو ما ستحرص سيرة فدوى طوقان على محوه واستبداله بنقيضه. ذلك أن الأمّ ستعمل منذ تشكّل الجنين في رحمها على انتزاع الحياة منه، فتحاول أن تتخلّص منه بالإجهاض وتظلّ تعيد الكرّة مرارا. تكتب فدوى طوقان في نبرة طافحة بالشّجن: «أمّي حاولت التخلّص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكرّرت المحاولة. ولكنّها فشلت». (١١) هكذا تشرع السيرة في تسجيل وقائع وأحداث جرت قبل أن ترى البنت النور. ومثلما ألحّ عبد الرحمن بدوي لحظة تدوينه لسيرته على أن نجاة والده من الموت غيلة إنما تمّ لأن الأب منذور لإنجاب ولد سيكون له شأن عظيم، تحرص فدوى طوقان على إعلام المتلقّي بأن نجاتها من الهلاك على يد الأمّ الآثمة الأكول إنما حصل لأن البنت منذورة لأمر عظيم أيضا. لذلك تتوسّع السيرة في رسم المنازلة بين الأمّ والجنين. وتصبح عبارة عن منازلة بين الوجود والعدم. حتى لكأننا في حضرة الحياة وهي تجاهد لتكون. فلقد أنجبت الأمّ ستّة أطفال وحين حملت للمرّة السابعة عقدت العزم على الخطب العظيم. نقرأ: «كان هذا كافيا بالنسبة لأمّي، وآن لها أن تستريح، لكنها حملت بالرقم السّابع على كره، وحين أرادت التخلّص من هذا الرقم السابع ظلّ متشبّثا في رحمها تشبّث الشجر بالأرض، وكأنما يحمل في سرّ تكوينه روح الإصرار والتحدّي المضاد».

ثمّة في هذه السيرة ما يشير صراحة إلى أن العلاقة بين الأم والبنت ظلّت علاقة غريم بغريمه. فالأمّ لا تكتفي بإعلام البنت بحادثة الإجهاض، بل تحرص على جعل البنت تتمثّل حجم الأذيّة التي تعرّضت لها أيّام كانت

جنينا في الرحم. فهنا مثلا يتنزّل مشهد الجنين وهو يقفز ويتخبّط في أحشاء الأمّ الآثمة. تحدّث الأمّ ابنتها قائلة: «حين استشهد ابن عمّي كامل عسقلان كنت في الشهر السابع من الحمل... رحت أصرخ وأبكي مع أمّه وأخته وكان وحيدهما، وكنت تتخبّطين وتقفزين في أحشائي من جانب إلى آخر، والنسوة في المأتم يطلبن منّي الرحمة بالجنين ويقلن لي – أشفقي على هذا الولد في بطنك، حرام عليك». (ص ١٤) ثمّة في هذا المشهد نوع من التشفّي الخفيّ. ثمّة حرص على إيذاء البنت عن طريق إعلامها بأن المحن والويلات قد رافقتها منذ أن كانت جنينا في الرحم. ولا وجود في النصّ لما يمنع هذا التأويل. بل إن الإشارات التي تؤكده عديدة متنوّعة. ستعمد البنت مثلا إلى المجاهرة بأن فعال الأمّ لا يمكن أن تفسّر إلاّ بكونها تعتبر البنت كائنا نحسا قدم إلى الدنيا مخفورا بالويلات والمحن التي ستنصبّ على العائلة. تكتب: «ترى هل ربطت أمي بين مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الانجليز لأبي إلى مصر منفيا عن عائلته ووطنه؟» (ص ٢٠).

ستطفح السيرة بالتماس الأعذار لهذه الأمّ الآثمة. وتتوالى الجمل التي تبحث عن تبريرات لفعالها وصنائعها. تحدّث البنت نفسها قائلة: «ما أحبّ أن أظلم أمّي». وتبرّر حرصها على الإجهاض بكونها تعبت من الإنجاب. (ص ١٢) وتبرّر إيذاءها الذي لا يهدأ باقتران حملها بالبنت بموت ابن عمّها كامل عسقلان واقتران مولدها بإبعاد الانجليز الأب إلى مصر، وتعتبر تلك الكراهيّة رفضا لا شعوريّا للمصائب التي انصبّت على العائلة. (ص ٢٠) لكن هذه التبريرات لا تبرّئ الأمّ بقدر ما تبرّئ البنت. إنها تأتي لتمنع المتلقّي من أن يعتبر مواقف البنت من أمّها ضربا من العقوق ونكران الجميل. فأن تشهّر بنت بأمّها وتدينها مسألة كفيلة، في حدّ ذاتها، بأن تفتح الكلام على فكرة العقوق. لذلك تتوالى المشاهد التي ترسم فعال هذه الأمّ وأذيّتها. إن الأمّ ترفض أن تهب ابنتها فرصة الحياة. وحين تفشل في إنجاز جريمتها تحوّل حياة البنت إلى جحيم لا يطاق. وهذا ما يتعارض بالكلّ مع مفهوم الأمومة نفسه.

والناظر في سيرة فدوى طوقان يلاحظ أن الأمّ كانت تهب ابنتها «اللبن» مكرهة. تحدّث البنت الضحيّة عن أمّها قائلة: «لم تكن متفرّغة لي ولا مشتاقة إليّ بل أسلمتني إلى صبيّة كانت تعمل في المنزل اسمها (السمرة) لتقوم برعايتي وكان على أمّي وظيفة إرضاعي فقط». (ص٢٠) هكذا ترتسم العلاقة بين الأم وابنتها. إنها علاقة أكثر دونيّة من العلاقة بين أنثى الحيوان ونسلها. إن أنثى الحيوان تحمي نسلها وترعاه ولا تكتفي بإرضاعه. ثمّة إلحاح على أن هذه العلاقة تمّ إفقارها واختزالها إلى درجة تجعلها أدخل في عالم النباتات حيث تكون العلاقة بين النبتة والبذرة علاقة تغذية لا غير. فعلى النبتة حالما تشهد النور أن تواجه قدرها وحيدة وتبحث لها عن مكان تحت الشمس ولا معين ولا مساعد. إن أمومة البذرة، في عالم النبات، هي الدرجة الصفر من الأمومة. أما في عالم الحيوان فإن الأمومة تشهد نوعا من الإثراء إذ تنفتح على الرعاية والحماية. وتبلغ مع الإنسان مستوى القيمة الإنسانيّة إذ تصبح رعاية للكائن وإسعادا له. إنها عطاء يكشف عظمة الكائن ومقدرته على الكرم ومسؤوليته على استمرار الحياة. فالأمومة، من هذا المنظور، إنما تدلّ على أن الكائن مؤتمن على الحياة. بهذه المعاني أيضا يطفح الجذر اللغوي «أمم». إنه يدلّ على حشد من المعاني الإيجابيّة كالنعمة والملاذ والهداية والأصل وما يجمع ولا يفرّق. جاء في لسان العرب مادّة «أمم»: «الإمّة، بالكسر، العيش الرخيّ... والإمّة النّعمة... وأمّ القوم وأمّ بهم: تقدّمهم، وهي الإمامة... وأمّ الشيء أصله... يقال للمرأة التي يأوي إليها الرجل هي أمّ مثواه.. وأمّ القرى: مكّة، شرّفها الله تعالى، لأنها توسّطت الأرض فيما زعموا... واعلم أن كلّ شيء يضمّ إليه سائر ما يليه فإن العرب تسمّي ذلك الشيء أمّا».

لكنّ كلمة الأمّ تفرغ من محتواها، في سيرة فدوى طوقان، وتشهد الأمومة نوعا من التحوّل الفاجع المروّع. فتتوالى المشاهد التي ترسم الأمومة ضارية كاسرة. حتى لكأن الأمّ التي حرصت على التخلّص من البنت أيّام كانت جنينا في رحمها لم تغفر لهذا الجنين صموده وعناده وانتصاره على العدم، فآلت على نفسها أن تجعل من مقام البنت تحت الشمس جحيما وويلا. لذلك جاءت السيرة لتشهد على هذا الوجه السّادي القاتم الذي يجعل من الأمّ بليّة تتعقّب البنت بالضرب والإذلال والتنكيل.

تحدّث البنت عن كلّ هذا في نبرة لا تخلو من تأسّ على الذات يكاد يحوّل الكلام إلى مرثيّة ذاتيّة. تجري مقارنة بين مشهد زوجة عمّها آن تمشيطها لشعر ابنتها في تؤدة وحنان، ومشهد أمّها وهي تكيل لها من الضرب والإذلال ما لم تتمكّن من نسيانه حتى لحظة كتابة السيرة. وترد المقارنة لتعمّق إحساس المتلقّي بما بين الأمومة ونقيضها من بون. وهي إنما ترسم حنان زوجة العمّ كي يكون سقوط الأمّ فظيعا. نقرأ: «كانت زوجة عمّي تجلس «شهيرة» أمامها تقوم بتمشيط شعرها الطويل. وفي الوقت ذاته أكون قد اتّخذت مقعدي أمام أمّي لتقوم بتمشيط شعري. كنت وأنا في مقعدي أنظر إلى زوجة عمّي وهي تدلّل شعر شهيرة، تمشّطه على مهل وتتهامس معها بحديث الأمّ المهتمّة بإشباع عاطفة ابنتها بشكل تلقائي وغريزي. وكان هذا كلّه يحدث أمام بصري وسمعي بينما كنت أتلقّى الضربات على ظهري من قبضتي أمّي العصبيّتين بسبب ضيقها بتململي بين يديها. كان تمشيطها لشعري سريعا عصبيّا موجعا». (ص٢٢)

لقد تحوّل الحديث عن الطفولة، في أغلب الأحيان، إلى إدانة للأمّ واستجارة من ظلمها بالكتابة. حتى لكأنّه مطلوب من الكلمات أن تتحمّل تبعة ما صنع مع البنت حتى لا يصنع ثانية. وهذا ما مدّ السيرة بطابعها الثأريّ. إنها مدوّنة إشهاد على خراب الأنوثة وخراب الأمومة في عالم بلا قيم. كانت الأمّ قد رحلت وطواها النسيان حين شرعت فدوى طوقان تكتب سيرتها. لكنّ الغفران وما يحقّقه من أمن في نفس القائم به لم يعرف طريقه إلى قلب صاحبة السيرة. ذلك أن حكايتها مع أمّها تفوق حدود الاحتمال. وهذا ما تحرص على تبيانه وتدوينه. لقد تركت الأمّ في كيان ابنتها جروحا لا يمكن أن يغفرها إلا إله يقرّ العزم على أن يهب رحمته لأشدّ الخطاة فظاظة وقسوة وشرورا. أما صاحبة السيرة، من جهة كونها من البشر، فإن الغفران لم يجد طريقه إلى قلبها. وعلى الأمّ أن تجني ثمار الضغينة التي ظلّت تزرعها في كيان البنت. هذا البعد الثأري الذي يتحكّم بالكتابة هو الذي جعل النصّ يخترق اختراقا من الداخل بالشكوى والتذمّر، بالإدانة والتشهير والفضح. «وقع عليّ ظلم أمّي أكثر من مرّة... لقد عاقبتني أمّي ذات يوم بدعك شفتيّ ولساني بزرّ من الفلفل الحارّ... لقد عانيت من أمّي...» هكذا تتوالى الجمل الطافحة بالتظلّم والتأسّي على الذات.

لم تشف صاحبة السيرة من حقدها على أمّها الآثمة حتى بعد أن رحلت الأمّ عن الدنيا. وهي تبرّر ذلك بكون الأمّ لم ترحل حقيقة. فمثلما لا يمكن أن ينتهي الشرّ من العالم لا يمكن لهذه الأمّ الآثمة أن تغيب. لقد ماتت فعلا. لكنّ شبحها لم يمت. ومثلما لا يمكن للأشباح والكائنات الشرّيرة أن تختفي إلى الأبد مادام في الدنيا رمق، فإن هذه الأمّ تظلّ تعاود الظهور لتروّع البنت الضحيّة. فأنّى للغفران أن يجد طريقه إلى قلب البنت المروّعة إذن مادام شبح الأمّ يظلّ يعاود الظهور ومادامت جنايتها بيّنة في حياة البنت لا يمكن أن تزول! إن الأمّ، في هذه السيرة، صنو العدم الذي يظلّ يملأ بالهلع قلب الإنسان. ويظلّ يترصّد خطاه ويقتفي أثره منذ لحظة مجيئه إلى الدنيا حتى القبر. نقرأ مثلا: «بقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجها لوجه مع أمّي –حتى بعد وفاتها– هي صامتة وأنا يغمرني شعور بالقهر المكتوم وإحساس عنيف بالغيظ والظلم، أحاول الصراخ لأعبّر لها عن ظلمها لي لكنّ صوتي يظلّ مخنوقا في حلقي فلا يصل إليها. هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني في أثناء نومي باستمرار».

على هذا النحو المروّع ظلّ شبح الأمّ يلاحق البنت. ولا يمكن للبنت أن تنجو من هذا الهول العائد من بين القبور والأجداث إلاّ إذا امتنعت عن النوم وأنّى لها ذلك! لقد رحلت الأمّ عن الدنيا لكنّها تمكّنت قبل رحيلها من الإقامة في لاوعي البنت وستظلّ تتعقّبها بالويلات حتى القبر. لا أمن ولا راحة إذن. إن الشبح لا يموت. ومن قبرها واصلت الأمّ فعالها وشرورها. هذا ما تشهد السيرة عليه فيما هي تكشف أن الأمّ قد تمكّنت قبل رحيلها من تشويه البنت تشويها لا يمكن أن تشفى منه أبدا. فلقد كانت البنت في أوّل أمرها طفلة عادية مولعة مثل البنات في سنّها بالدّمى. ولا وجود في السيرة لما يدلّ على أن الأمّ كانت على وعي بأن ميل البنت إلى اللعب بالدمى إنما هو سلوك متولّد عن نزعتين دفينتين في البنات عموما، أعني الأنوثة الحانية والأمومة الكامنة. لكنّها حرصت، مع ذلك، على قتل هذين

الشعورين في ابنتها. تحدّث البنت عن هذه المحنة قائلة: «حتى الدمى التي كانت تصنعها لي خالتي أو رفيقتي علياء من أعواد الخشب الدقيقة ومن مزق القماش، حتى تلك الدمى توقّفت عن التعامل معها منذ زجرتني أمّي بقولها: «مسخك الله، كفاك انشغالا بالدمى، فقد كبرت». كنت يومها في الثامنة من العمر، منذ ذلك اليوم لم احتضن دمية، وكانت العلاقة النفسيّة التي تربطني بالدمى أقوى من علاقتي بأيّ شيء آخر، فقد كانت تتحوّل بين يديّ إلى مخلوق حيّ، إلى طفل صغير أدلّله وأضاحكه وأغضب عليه وأعاقبه وأغنّي له فينام». لم تتزوّج صاحبة السيرة. لم تنجب أطفالا. لم تهب الحياة فرصة تجديد نفسها. بخلت بجسدها على الحياة. وتلك نتائج الذهنيّة الذكوريّة التي شوّهت أنوثة البنت وحوّلتها إلى أنوثة عقيم. ثمّ كان أن الأمّ زرعت في البنت فزعا من الأمومة. هذا ما يرشح مشهد تحريم اللعب بالدمى بالدلالة عليه. وهذا ما يجعل من السيرة محاكمة عسيرة قاسية للأمّ وللذهنيّة الذكوريّة السائدة في مجتمع بلا قيم.

إن الأمومة، من جهة كونها قيمة بشريّة خالدة، واهبة الحياة وحارستها التي ترعاها رعاية الكاهنة للنار المقدّسة. لكنّ الأمّ، في سيرة فدوى طوقان، لا تبخل بالحياة وتحرص على إبادتها فحسب، بل تحوّلها إلى عالم جحيميّ لا يمكن للمرء أن ينجو منه إلا متى لقي حتفه. إن الأمّ ليست حارسة الحياة بل هي لعنة الكائن ولعنة الحياة. ولما كان الأب رمزا للذهنيّة الذكوريّة المزدهيّة بفعالها، وهو زوج هذه الأمّ الغشوم فإن اللعنة ستطاله أيضا. ستحرص السيرة على رصد فعاله المشينه. فهو الذي يسجن النساء في البيت. وهو الذي يوافق على حرمان البنت من التعلّم ولا يهبّ لنجدتها. وهو الذي يكفّ عن محادثتها عندما تبدو عليها هبات الأنوثة. لكنّ السيرة لا تجرّده من الفضل مثلما فعلت مع الأمّ. فيقع الإلحاح مثلا على أنه وصل من شدّة غضبه على الأمّ حين حاولت أن تتخلّص من الجنين أن قاطعها وامتنع عن محادثتها. تكتب فدوى طوقان: «ولأوّل مرّة في حياتهما الزوجيّة ينقطع أبي عن محادثة أمّي لبضعة أيّام، فقد أغضبته محاولة الإجهاض». (ص ١٣) ويقع الإلحاح أيضا على أنه وطنيّ يهبّ لنجدة الوطن المهدّد بالويلات والمخاطر. فيتمّ إبعاده من فلسطين إلى مصر ويسجن في سجن عكا حيث يصيبه المرض الذي سيودي به إلى حتفه. وبذلك تكون صورة الأب في سيرة فدوى طوقان وسيرة نزار قبّاني وأدونيس وعبد الرحمن بدوي واحدة أو تكاد. إن الأب شخص مناضل لا يقبل الضيم ولا يرضى بهوان الأوطان.

لكنّ السيرة لا تمجّده ولا تعليه مثلما هو الشأن لدى كلّ من نزار وأدونيس وعبد الرحمن بدوي، بل تقع المجاهرة بأن البنت تقف منه موقفا محايدا. فهو لا يحظى بحبّها. ولا تطاله كراهيّتها. تحدّث البنت عن أبيها قائلة: «لم أكن أحمل لأبي عاطفة قويّة، بل ظلّ شعوري تجاهه أقرب ما يكون إلى الحياديّة، لم أبغضه ولكنّني لم أحبّه: لم يكن له أي حضور وجداني في نفسي إلاّ في أوقات مرضه أو حين يسجن أو يبعد لأسباب سياسيّة». (ص ١٣٥) لكنّها لم تغفر له إهماله لها فتحدّث عنه قائلة: «لم يكن يبدي لي أيّ لون من ألوان الاهتمام أو الإيثار، حتى حين كنت أقع فريسة لحمّى الملاريا في صغري ما كان ليدنو منّي أو يسأل عنّي. وكان هذا الإهمال يؤلمني». غير أن موقف اللامبالاة هذا ليس خاليا من الدلالة. فقديما قالت العرب كلّ فتاة بأبيها معجبة. وجاء علم النفس الحديث طافحا بالحديث عن علاقة الحبّ المفترضة التي تكنّها البنت لأبيها ورشّح «إيلكترا» لتصبح مجسّدة لهذا النزوع الدفين في المرأة.(١٢) والناظر في هذه السيرة سرعان ما يدرك أن البنت ظلّت منذ طفولتها المبكّرة تبحث عن أب بديل. ولم يكن حدث البحث ذاك خاليا من الدلالة. لكأن البنت بلغت من شدّة كراهيّتها للأمّ أن عدّت أباها ملكا لتلك الأمّ السّاديّة. وكان أن زادها إهمال الأب لها تباعدا عنه. وستجد في إبراهيم أخيها هذا الأب البديل. وهي تحدّث عنه لا باعتباره أخا بل باعتباره الأب الحاني. فتمجّده وتعليه وتعدّه المنقذ والمخلّص والدليل الهادي إلى دروب الخلاص.

لذلك تتشكّل صورة إبراهيم نورانيّة بهيّة محاطة بهالة رمزيّة تفتحها على أكثر من دلالة. إنه الأب البديل. تكتب: «أصبح إبراهيم بحنوّه الغامر وإيثاره لي

تعويضا عن أب لم يشعرني أبدا بدفء عاطفته الأبويّة».(١٣) وهي تحدّث عن موت إبراهيم باعتباره يتما حقيقيّا. تقول: «وحين توفّي إبراهيم، وكان أبي لا يزال على قيد الحياة، عرفت طعم اليتم الحقيقي». وهي تحدّث بفضله. وتذهب إلى حدّ الجزم بأنه كان يمثّل التماعة الأمل الوحيدة في دياجير الجحيم الذي حكمت العائلة على البنت بالإقامة فيه. تكتب: «أوّل هديّة تلقّيتها في صغري كانت منه. أوّل سفر من أسفار حياتي كان برفقته. كان هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمّي. والطفولة التي كانت تبحث عن أب آخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل وجدت الأب الضّائع مع الهديّة الأولى والقبلة الأولى التي رافقتها... كان تعامله معي يعطيني انطباعا بأنه معنيّ بإسعادي وإشاعة الفرح في قلبي». (ص ٦٠)

هذه الهالة التي تحرص السيرة على أن تحيط بها صورة إبراهيم كثيرا ما تطفح بالدلالة على أن إبراهيم لم يكن أبا فحسب، بل كان رسول السماء لكائن معذّب في الأرض لا يملك فكاكا من عذابه. لذلك تتتالى الجمل التي تبتني هذا البعد وتثبّته. تكتب مثلا: «مع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي». ونقرأ أيضا: «في تلك الفترة القاسية من سنيّ مراهقتي كانت يد إبراهيم هي حبل السلامة الذي تدلّى وانتشلني من بئر نفسي الموحشة المكتنفة بالظلام». (ص ٦٣) ولذلك أيضا تتوالى الصفات التي تلحّ على أنه كان الأب الحاني. تكتب: «كان بالنسبة لنا ينبوع حبّ وحنان يغدق علينا من عطائه ويمنحنا من وقته ومساعدته». (ص ٦٢).

تلحّ السيرة أيضا على أن إبراهيم كان طريقا، كان دربا تشير إلى ما يجب أن تكون عليه الرجولة إذا أرادت أن تنجو ممّا يجعل منها صنوا لخراب الكائن وخسرانه. فإبراهيم هو الذي ردّ للبنت إحساسها بأنها إنسان وليست أنوثة مدانة. وهو الذي تمكّن من جعلها تتخلّص من عقدة الأنوثة فلا تعامل نفسها على أنها حمّالة عار ممكن أو محتمل. تكتب: «على غير عادة رجال الأسرة، كان يجلس معنا – نحن، أمه وشقيقاته– يبادلنا الحديث ويحكي لنا عمّا جرى ويجري من شؤونه الخاصّة وبعض الشؤون العامّة. كما كان يروي لنا الطّرائف الأدبيّة والتاريخيّة ممّا يطالعه».

وفي حين كانت العلاقة بين البنت وأمّها علاقة عدائيّة واضحة لا تني تغيّر من ميادين عملها ومجالات إفصاحها عن نفسها، وفي حين كانت العلاقة بين الأب الحقيقيّ والبنت علاقة إهمال متبادل ولا مبالاة، كانت العلاقة بين البنت وهذا الأخ الذي اضطلع بدور الأب البديل علاقة إشكاليّة متعدّدة الأبعاد والوجوه. فالبنت تجاهر بأنها تعدّه الأب البديل. لكنها كثيرا ما تحدّث عنه بطريقة تفتح صورته على صورة الزوج حينا وصورة الابن حينا آخر. وفي الحالتين ترتسم صورة هذا الأب البديل باعتباره هبة السماء. إنه المنقذ والمخلّص الذي جاء يصالح البنت مع أنوثتها ويرمّم ما تبقّى من تلك الأنوثة المسحوقة في عالم ذكوريّ بلا قيم. لقد أيقظ في البنت عاطفة طمسها القهر حتى كاد ينسيها مذاقها وبهاءها. لقد جعلها تكتشف أن الرجل كائن يمكن أن يُحبّ، سواء كان ابنا أو زوجا أو أبا.

ثمّة في هذه السير والمذكّرات والمحاورات، على تعدّد أصحابها واختلاف أزمنتهم وتباين مواقفهم من قضايا الإنسان والوجود وقضايا الكتابة، نوع من التماثل الصريح فيما يخصّ الموقف من الأمّ. إنها كائن آثم يستحقّ التشهير والإدانة. وهذه هي صورتها في نص طه حسين وتصريحات يوسف إدريس وسيرة فدوى طوقان. أو هي مجرّد وعاء يؤدّي وظيفة الحمل والولادة ثمّ يختفي من حياة الطفل نهائيا كما في سيرة نزار قبّاني. إنها تحضر لتدان، أو يقع تغييبها والإيماء إليها إيماء عابرا مثلما هو الشأن في سيرة سلامة موسى وأدونيس حيث يختزل حضورها حتى يغدو مجرّد حضور شبحي باهت لا يكاد يرى. ويتمّ تغييبها والسكوت عنها فلا تحظى بالذكر أصلا كما في سيرة عبد الرحمن بدوي وخليل حاوي. وحده الأب –سواء كان حقيقيّا أو كان أبا بديلا– ينال التّبجيل ويحظى بالإعلاء. فترتسم صورته على أديم هذه النصوص جميعها بهيّة نورانيّة تكاد ترفعه إلى مصاف أنصاف الآلهة أو إلى مرتبة الأبطال

الأسطوريّين. ففي حين ترتسم الأمومة كاسرة آثمة مؤذية مدجّجة بالشرور والويلات والخسران أو ممّحيّة غائبة لا تقدر على رعاية الحياة بل تكتفي بإنجاب الأطفال ثمّ تتركهم لمصائرهم، ترتسم الأبوّة عطايا وهبات. إن الأب، في هذه النصوص، هو النموذج والمثل. والأبوّة هي التماعة النور الوحيدة في عالم أُفقِرت فيه الأمومة واختزلت في بعدها البيولوجي.

تجمع هذه النصوص كلّها على أن الأب –سواء كان حقيقيا أو كان أبا بديلا– إنما يمثّل نموذجا لعظمة الكائن. فهو يجمع إلى البسالة والفطنة (سيرة بدوي) طبعا انشقاقيًا ثوريًا ووطنيّة لا تضاهى (سيرة نزار قبّاني وأدونيس). وهو الهادي والمعلّم والمنقذ والملاذ (سيرة سلامة موسى وفدوى طوقان وخليل حاوي وأدونيس ونزار قبّاني ومذكرات بيرم التونسي) وهو الأب الحاني الذي يهبّ لتخفيف الأحزان (سيرة طه حسين). وفي حين تحرص النصوص جميعها على إحاطة فكرة الأمومة ذاتها بما يشين ويدين ويشهّر، تحيط الأبوّة بهالة تجعل منها طريقا وقبلة. حتى لكأننا أمام خطابات تتّفق على أن الأب هو الطريق إلى الخلاص. إن الأب هو الطريق المؤدّية. أما الأمومة فنفقٌ مظلم ودياجير. والأمّ طريق مسدودة أو طريق كَرِيهَةٌ تملأ بالويل والنكد حياة الإنسان. وهذا ما تجاهر به سيرة فدوى طوقان في حين تتكتّم عليه بقية النصوص. لكنّ تغييب هذه النصوص للأمّ والاكتفاء بالإيماء إليها مسألة تشير، على نحو ممعن في التخفّي، إلى أن خلاص الابن مشروط بمدى تباعده عن الأمّ وتناسيها كي يحثّ الخطى باتّجاه الأب وما يجسّده من قيم.

هل كان نجيب محفوظ واهما حين رسم صورة الأب في الثلاثيّة قاتمة كاسرة في منتهى القتامة؟ لكأن صور الأب التي رسمها نجيب محض توهّم. فلا وجود في هذه النصوص لأيّ ملمح من ملامح «السيّد أحمد عبد الجوّاد». لا وجود في سلوك الآباء وكيفيّات تعاملهم مع أبنائهم وزوجاتهم لما يشير ولو إيماء إلى أن المجتمع مجتمع رجاليّ ذكوريّ مزدهٍ بذكوريّته يشهرها في وجه الأنوثة سلاحا. حتى أن الناظر في هذه السير والمذكّرات والمحاورات يكاد يسلّم بأن الأبوّة تجمع في رحابها ما يجعل منها أبوّة حاميّة وأمومة حانية في الآن نفسه. إن صورة الأب جذّابة بهيّة نورانيّة. الأب طريق وقدوة. الأب جمّاع قيم وخصال ممدوحة. أما الأمّ فإن حضورها أقرب إلى الغياب وبه أشبه. وحين تحضر تحاط بهالة تجعل منها صنوا للأبالسة. فتغدو رمزا أو تلتحف بملامح الرمز. إنها جمّاع الخصال المذمومة التي تجسّد دونيّة الكائن وخسرانه. مدانة هي الأنوثة إذن. ومدانة الأمومة أيضا. ووحدها الرجولة تنال السؤدد والمجد. وحدها الأبوّة تحظى بالتّبجيل والتمجيد والإعلاء. وعلى هذا جريان هذه النصوص جميعها.

يحاول جيلبار دوران Gilbert Durand في Les Structures anthropologiques de l imaginaire ص أن يرصد صورة «المرأة المشؤومة» فيبيّن أن الأنوثة قد اقترنت في الذهن البشريّ عامّة بالماء. ذلك أن سيولة الماء وسيولة الحيض واحدة. ودم الحيض هو ما يجعل الأنوثة مفتوحة على فكرة الشؤم. فالمرأة كائن مائي قمريّ. ومثلما تتبع المياه في مدّها وجزرها دورة القمر تخضع دماء الحيض لدى المرأة للدورة ذاتها. ثمّة بين الأنوثة والقمر علاقة سرّية. والقمر إنما يجسّد المظهر المأسوي للزمن. ففي حين تحافظ الشمس على مظهرها فلا تتغيّر إلا في حالات الكسوف النادرة. يمعن القمر في التبدّل والتحوّل. فيكبر ويصغر ثم يختفي تماما. إنه يجسّد في حركته فعل الموت وفعل الزمن وطابعهما الضّاري الكاسر. ويخلص جيلبار دوران إلى أن دم الحيض مرتبط بفكرة موت القمر.(١٤) وبهذا التماثل تنفتح الأنوثة ذاتها على فكرة الشرّ. ومن هنا تلتحف الأنوثة ببعد هامّ من أبعادها الرمزيّة وتنفتح على صورة «الأم الرهيبة»، صورة السّعلاة التي تعزّزها المحظورات الجنسيّة. لأن الخيال المعادي للأنوثة يتدخّل في تلوين هذا التصور بواسطة خلق تماه بين الزمن وموت القمر والحيض وما ينجرّ عن الجنس من مخاطر. هذه الأمّ الرهيبة هي النموذج اللاواعي لكلّ الساحرات الطاعنات في السنّ ولكلّ الجنيات الشريرات اللواتي يؤثّثن الحكايات الشعبيّة. (ص ١١٣)

هذا التوازي بين الأنوثة الكاسرة والأمومة الشرّيرة الرهيبة هو ما يقع الإلحاح عليه أيضا في معجم الرموز والأغراض الأدبيّة Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires فيقع رسم صورة الأمّ الأكول، الأمّ الرهيبة

كالسعلاة، مقترنة بصورة القمر ورمزيّة دم الحيض. فالوعي البدائي الذي أُخِذ بالقمر، وبالاستناد إلى دورة القمر بنى تقويمه للزمن، ونظّم تقاليده الاجتماعيّة ونُظُمه الزراعيّة لم يكن بإمكانه إلا أن يعدّ الدم رمزا من رموزه الأساسيّة، «ولا سيّما دم الحيض الذي تلتقي فيه سمات الدّنس (صنو الموت) والدياجير... الدّنس الجسدي والروحي. وهذه كلّها نعوت تسند إلى الأمّ الأكول... إن هذه السمات هي منبع الغموض الذي يحاط به الدم باعتباره الوسيلة التي بها تستمرّ الحياة وبها يمكن أن تتلف. وهو الغموض نفسه الذي يحيط بدم الحيض الذي تعتبره الحضارات جميعها صنو المطر الجنسي لأنّ المظاهر الفيزيولوجيّة المرافقة له تعدّ لدى النوع البشريّ عامة عاملا يوقظ الرغبة الجنسيّة، وتمثّل نداء جنسيّا يجب التحصّن منه. (١٥) غير أن هذه التأويلات لمفهوم الأنوثة والأمومة لا يمكن أن تجلي الغموض وتوضّح الأسباب التي أدّت إلى تغييب الأمّ أو إدانتها والتشهير بها في هذه السير والمذكّرات والمحاورات. ثمّة دلالات أخرى تظلّ لائذة بالصمت ولا يمكن للتأويلات الانثروبولوجيّة وحدها أن تحيط بها. ثمّة دلالات متأتّية من صميم الثقافة العربيّة ورموزها وتغريبة الكائن في رحلة بحثه عن المعنى طيلة مسار هذه الثقافة. فكثيرا ما رسمت المتون القديمة للمرأة صورة من خلالها تتراءى محنة الإنسان وتغريبته في براري الفناء. إن المرأة في كتب الفقه وكتب الأخبار وكتب السيرة والقصص كثيرا ما تأتي لتجسّد فكرة الشرّ. والنساء حبائل إبليس ومصايده. هذا ما تلحّ عليه المتون القديمة. لكأن صورة الأمّ في هذه السير والمحاورات والمذكّرات إنما تمثّل الصدى المباشر لألاعيب المتخيّل الجماعي وحيله وسلطانه. لكأنّها ترغم على تحمّل الخطيئة التي كانت في البدء. ومثلما حمّلت حوّاء الجريرة كلّها، مثلما اعتبرت طريق آدم إلى التهلكة سترتسم صورتها قاتمة في هذه النصوص. إن حوّاء لا تقطن الماضي. وهي لم ترحل عن الدنيا أبدا، بل تقيم على الأرض لتواصل كيدها وفعالها. لكأن التصوّر الذي يعتبر النساء جميعهنّ مجرّد أقنعة وتجليّات لتلك الأنوثة الماكرة التي صنعت في البدء خراب الكائن يعاود الظهور في هذه النصوص متّخذا له دروبا ملتوية مداورة ممعنة في الزّيغ والتخفّي.

الهـــوامش:

١ – عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠، ص ٦.

٢– نزار قبّاني، قصّتي مع الشعر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٩٣، ص ٢٠٩.

٣ – بيرم التونسي، مذكّرات بيرم التونسي، بيروت–صيدا: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، (د. ت)، ص ٢٣.

٤ – سلامة موسى، تربية سلامة موسى، ص ١٥.

٥ – خليل حاوي، «السيرة الناقصة»، مجلة الآداب، العدد ٦، حزيران، ١٩٩٢، السنة الأربعون، ص ١٠٠.

٦ – ميخائيل نعيمة، سبعون، بيروت. مؤسسة نوفل، الطبعة الثامنة، ١٩٩٣، ص ٣/١٨٠.

٧ – رجاء النقاش، نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٨. ص ١٦.

٨ – حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصموييل شمعون، مجلة عيون، ليون–ألمانيا: منشورات الجمل، عدد٦، السنة الثالثة ١٩٩٨.

٩ – يوسف إدريس، «أنا.. أنا.. أنا فقط»، مجلّة الكرمل، العدد ١٢، ص ١٩٠.

١٠ – طه حسين، الأيّام، القاهرة: دار المعارف بمصر الطبعة الخمسون، ١٩٧٣، ص ٦.

١١ – فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، سيرة ذاتية، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥، ص ١٢.

١٢ – إيلكترا هي ابنة أغاممنون الذي خاض حرب طروادة، وبعد تسع سنين من الحصار المرير تمكّن في السنة العاشرة من دخول مدينة طروادة، وعاد مظفّرا . لكن زوجته كليتيمنسترا غدرت به عندما كان خارجا من الحمام «ألقت عليه غطاء فضفاضا تخبّط فيه كالشبكة ولم يستطع أن يدافع عن نفسه عندما أهوت عليه بالفأس وضربته ضربات ثلاثا ألقته على الأرض صريعا». ثم نصّبت عشيقها ايجيست ملكا. وستتمكّن إيلكترا بمعيّة أخيها أوريست من قتل الأمّ والثأر لأغاممنون. لذلك صارت إيلكترا ترمز في علم النفس إلى افتتان البنت بأبيها. انظر عماد حاتم، أساطير اليونان، ص ٦٣٣–٦٤٥.

١٣ – فدوى طوقان، رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص ١٣٥.

١٤ – Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l imaginaire, Paris: Bordas, 1969, p 118- 119ص

١٥ – (l. Aziza, cl. Olivieri, et R. sctrick, Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires (Paris: Fernand Nathan, 1978

معلقة



بنيتها ومعناها

عدنان حيدر، ترجمة : خيري دومة *



معلقة امرئ القيس تقنية شعرية تقوم على المراوحة بين القيم الموجبة والقيم السالبة، وهي تقنية جوهرية بالنسبة لمعنى المعلقة ومبناها (١). إن كل وحدة من وحدات المعلقة تنقسم إلى عدد من المكونات التيمية، تدخل في علاقات جدلية مع أغراض الوحدات الأخرى، أحيانًا توازي هذه الأغراض وتماثلها، وأحيانًا تضفي عليها طابعًا محايدًا. كل وحدة (بصياغتها الخاصة وبالطابع الخاص لأغراضها) تفترض إما قيمة موجبة في جوهرها أو قيمة سالبة ؛ فتحدد استيعابنا وتأويلنا لكل سماتها الشعرية. وبعبارة أخرى، فإن لكل وحدة مجالا استعاريًا يحدد اتجاه (وغرض) أيّ تضييق أو توسيع للمعنى المجازي أو الرمزي، وهذا المجال الاستعاري ليس مجرد مجمل العلاقات بين الصور والموضوعات في الوحدات المفردة، بل هو أيضًا - وربما كان لهذا معنى أكبر - نتاج للبنية الكلية للقصيدة ؛ النقص / التوسط / اتزان النقص.

في هذه النقطة يمكن لتعديل وتوضيح طفيفين في مخطط المعلقة، أن يلقيا الضوء على درجة تركيز القيم الموجبة والقيم السالبة في كل وحدة :

+ − −	+ − −	− + +	+ − −	− + +	+ +
(الأطلال)	(المرأة)	(البيضة)	(الليل–الذئب)	(الجواد)	(السيل)
١–٩	١٠–٢٢	٢٣–٤٣	٢٤–٥٢	٥٣–٧٠	٧١–٨٢
نقص	نقص	توسط	نقص	توسط	اتزان النقص

* مترجم وأكاديمي من مصر.

لتعديل هنا يتعلق بدرجة القيم الموجبة والسالبة في كل وحدة، وهي الدرجة التي لا تدل عليها علامات الزائد والناقص بشكل واضح ؛ لأنها نتاج متغيرات أخرى مهمة، مثل النغمة والشعور اللذين يختلفان من وحدة إلى أخرى (ونحن نستخدم النغمة والشعور هنا بالمعنى الذي قصد إليه آي. أ. ريتشاردز). وبهذا المعنى، تكون النغمة والشعور وظيفتين هامتين ناتجتين عن انخراط قناع الشاعر – أو

عدم انخراطه – في اللفتات السردية الساخرة، وفي عمليات الوصف داخل القصيدة : فهناك قدر كبير من الاختلاف بين الحزن والخضوع المهيمنين على وحدة الأطلال، والسعادة والتحدي اللذين يميزان وحدات التوسط واتزان النقص. والأمر نفسه بالنسبة لعجز قناع الشاعر وعدم قدرته على بث الحياة في الأطلال، في حين تتضح قدرته التي تكاد تكون سحرية على خلق العاصفة ببرقها ومطرها في وحدة السيل، وجعل الجمهور يراها. ومن هذه الزاوية، لا يمكن لوحدة البيضة أن تكون جزءًا من الوحدة السابقة عليها مباشرة : ذلك أن الوحدتين تشكلان تعارضًا واضحًا، على أساس من الإحساس وحده(الإحساس بالكآبة في وحدة النسوة، والرعونة في وحدة البيضة). وعلى وجه العموم، وحين نأخذ في اعتبارنا تلك العوامل، ستكون وحدتا الأطلال،والذئب والليل، سلبيتين أكثر من وحدة النسوة، وستكون وحدتا البيضة،والجواد ممثلتين بقوة لتزايد في القيمة الموجبة، تلك التي بلغت ذروتها عمومًا في وحدة السيل.

وبين وحدتي النقص(الأطلال) واتزان النقص(السيل) تتناوب وحدات النقص والتوسط(الجواد والبيضة)، لكن ما يميز التوسط عن اتزان النقص ليس درجة إيجابية القيمة بل الطبيعة الشاملة لهذه الإيجابية. إن وحدة السيل وحدها هي التي تتناول إعادة بناء النظام القبلي والثقافي والطبيعي، وهي القيمة التي كانت موجودة في الوحدات السابقة ولكن بشكل منتقص أو غير مكتمل. وحدها وحدة السيل – وهي ذاتها وحدة موجبة – جاءت مسبوقة بوحدة أخرى موجبة، بما يعني أنها لا تحتاج إلى توسط جديد. إن وحدات التوسط تتجه أساسًا إلى النقص في الوحدة –أو الوحدات – السابقة عليها، ولا تتجه إلى النقص القائم في الوحدات الأخرى إلا بشكل ثانوي.

وهكذا تكون الوظيفة الأولية لوحدة البيضة، هي تحييد الآثار المترتبة على الرفض الذي يعانيه الشاعر في علاقته بالنساء الأخريات، وهذه الوحدة لا تُصلح– بشكل مباشر– الأضرارَ التي تصيب الطبيعةَ بها القبيلة، أو الهمومَ الفردية والجماعية الناتجة عنها. وعلى هذا يكون وجود وحدة الليل والذئب بعد وحدة البيضة، هو الطريقة التي يتبعها الشاعر–أو قناع الشاعر– في تنبيه مستمعيه إلى أن مزيدًا من التوسُّط أمرٌ متوقع قبل إمكانية الاتزان.

(٢)

ونحن نتحدث عن القيمة الدلالية للوحدات المختلفة في القصيدة، حدثت إشارات متعددة لأزمنة الفعل، ولجهات الاعتياد والديمومة والتمام في بعض الأفعال، دون إشارة إلى موقعها في الزمان. وفي لغة تعتمد على الجهات Aspectual Language كاللغة العربية، يمكن أن يكون للأفعال – تامة وغير تامة – دلالةٌ إما على الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وذلك اعتمادًا على دورها في السياق النحوي المحدد. وهذه السمة التي تميز الفعل في اللغة العربية تؤدي إلى معاناة في ترجمته(٢). وحين لا يكون الشعر الذي بين أيدينا خطيًا ولا تطوريًا، بل شعر قائم على التوسيع والتوازي والتعارض، تصبح مسألة الإشارة إلى الزمن مسألة حاسمة: وعليه، فإن امرأ القيس حين يبدأ وحدة الجواد بحدث معتاد : «وقد أغتدي والطير في وكناتها»، فإنه لا يتحدث عن ماض محدد أو حاضر محدد، إنه مرة يشير إلى الماضي ومرة يشير إلى الحاضر ومرة إلى المستقبل. ومثل هذه الملاحظة شديدة الأهمية بالنسبة لفهمنا للوظيفة التوسطية للجواد، إذ يراه الشاعر ذا قيمة أبدية.

في بعض الأحيان، يكون للتغيرات المفاجئة في الزمن النحوي وفي جهة الفعل، قيمة جمالية في الأساس : ففي وحدة السيل على سبيل المثال، نرى في البيتين ٧١–٧٢ مجموعة من الأفعال في الحاضر التاريخي، وذلك في محيط من أفعال ذات دلالة ماضية في نهاية وحدة الجواد وبقية وحدة السيل. ومثل هذا التجاور للسياقات الزمنية يمكِّن الشاعر في البيتين ٧١–٧٢ من جعل تأثير البرق وسيطًا، وكأنه مجرد آلة سينما تصور الحدث عن قرب أحيانًا. وكما يوضح أبو ديب أيضاً في دراسته عن قصيدة لبيد .

«هذا التشويه للزمن، المستويات المتغيرة للزمان، وخلق واقع خيالي خالص، أمور لها دلالتها البنائية الخاصة ؛ ذلك أنها قد تساعد في الكشف عن نقطة التماثل على المستوى البنائي بين خصائص القصيدة وخصائص الأسطورة. لكننا يمكن أن ننظر إليها – على مستوى مختلف – وكأنها تعكس القوة الفاعلة غير الواعية في عقل الشاعر، قوة منح الحياة والجدوى في مشهد الدمار(النقص)»[٣]

وأكثر الأمثلة وضوحًا على خلق مثل هذا الواقع «الخيالي» أو المجرد هما البيتان الثالث والخامس من المعلقة. إن

مباشرة الفعل «ترى» في البيت الثالث، التي تجعل التجربة في السياق الحاضر أو الحاضر المستمر، تساعد في إبراز قيمة بعر الآرامز في الديار المهجورة. أما الفعل «يقولون» في البيت الخامس، فينطوي على حضور لحدث معتاد، وهو ما يقف على النقيض من الماضوية الواضحة لفعل «تحملوا» في البيت الرابع، ويساعد الشاعر في أن يتجاوز أساه لفراق محبوبته. وكما رأينا من قبل، فإن نفس الأثر يتم تحقيقه باستخدام الفعل «ترى» في البيت ٧١، غير أن الغرض هناك كان أقرب إلى جعل القارئ أو المستمع مشاركًا في متابعة اتزان النقص. «ترى» الأولى في البيت الرابع تشي بحضور محدد، بينما تشير«ترى» الثانية إلى مستقبل منتظر.

أحيانًا يتحول الماضي غير المحدد إلى ماض محدد، وذلك من خلال الاستغراق في قناع الشاعر ؛ ففي وحدة الليل والذئب يتم هذا في شكل مناجاة أو مونولوج غير مباشر مع الليل والذئب (الأبيات ٤٥-٤٦-٤٧-٥٢)، غير أن الأثر الناتج هنا ليس نوعًا من إضفاء الحياة والجدوى على مشهد الدمار، بل نوع من التكثيف لحزن الشاعر وقنوطه. إن استخدام الحوار – كما هو حادث هنا – يجعل الليل وثيق الصلة بوعي الشاعر ووعي الجمهور، وكأن لهذا التلاعب بالسياق المكاني في وحدة الليل والذئب أبعادًا زمانية ودلالية. ولكن سواء كان المقصود بهذه الأبعاد التركيز على القيم الموجبة أو السالبة، فإن ذلك لن يتحقق إلا بالرجوع إلى منطق تناوب هذه القيم في بنية المعلقة ككل. وبأسلوب كهذا، ولكن لأغراض دلالية مختلفة (تأكيد الدور الموجب للوسيط)، كان المشهد الدرامي للصيد في وحدة الجواد، الذي جاء وكأنه قد حدث بعد وصف الجواد، فوضع وقائع الصيد في علاقة زمانية ومكانية جديدة. وكأن الزمان والمكان يدخل كل منهما مع الآخر في علاقة متبادلة، بحيث يصبحان لا معنى لهما إذا نظرنا إليهما منفصلين، خاصة إذا كان الهدف النهائي هو إظهار دلالتهما البنائية بالنسبة للقصيدة ككل.

وهذا الأمر أوضح ما يكون في الدور الهام الذي تلعبه الذاكرة. لقد تم استفزاز الذاكرة في بداية كل وحدة من المعلقة، فضلاً عن استفزازها داخل وحدات النقص حيث تتركز الأهمية أساسًا على الوظيفة التوسطية. غير أن الذاكرة لم تكن مجرد وسيط يُستدعى عادة ليتجاوز به الشاعر حالات اليأس التي تنتابه، إنها تبدو كذلك اختبارًا للسعادة القصوى، حتى تُذكِّر الشاعرَ وجمهورَه أنه لا يوجد في الحياة شيءٌ مطلق.

لقد جاءت أول إشارة للذاكرة في البيت الأول من القصيدة، حيث يتذكر الشاعر وصاحبه – أو صاحباه – الأيامَ السعيدة، حين كانت الديار عامرة بالقبيلة وبمحبوبة الشاعر ؛ ومن ثم فإن الماضي يُستدعى إلى تعارض كامل مع الحاضر، وكل شيء كان موجودًا في لحظة إبداع القصيدة يصبح فورًا في حالة تعارض مع حالة السكنى السابقة بالنسبة للديار، مما يعمق حزن الشاعر ويدعو الجمهور إلى تقمص الحالة.

ويتم استفزاز الذاكرة مرة أخرى في البيت الرابع، لكي تجسد حزن الشاعر تجسيدًا دراميًا، وفي البيت السابع نعود إلى توسيع هذا التجسيد الدرامي وتعميقه، حين يدخل إلى الصورة عنصر آخر من عناصر الفراق(الظعن). وتؤكد الإشارة المحددة إلى أم الحويرث وأم الرباب، أن الرحيل المحدد للمحبوبة في البيت الرابع له سابقة واحدة على الأقل. وهكذا تكثف الذاكرة هلع الشاعر من ناحية، وتحاول من ناحية أخرى تحييد ذلك الهلع بأن تحيي مبدأ أساسيًا يقول : تلك هي الأشياء، وللمرء أن يقبلها أو يرفضها.

أما وحدة النسوة، فهي تجربة قائمة على الذاكرة من البداية إلى النهاية ؛ ذلك أن سياقها الزمني موجود قبل أن يقف الشاعر أو يتخيل نفسه واقفًا على الأطلال البالية، وربما قبل مشاهد ظعن المحبوبة في البيت الرابع وظعن النسوة في البيت السابع. إنه يتذكر العذارى أولا (الأبيات من ١٠ إلى ١٢) ثم يتذكر عنيزة (الأبيات من١٣ إلى ١٥) ولكن لا يبدو واضحًا أي التجربتين وقعت أولا (لا أقصد في النص، وإنما في تجربة الشاعر). إننا متأكدون تمامًا أن علاقته بـ«الحبلى» و«المرضع» تعد توبيخًا لعنيزة على رفضها إياه، بل إننا ربما لا نلمح علاقة تجربته مع «فاطمة» بتجربته مع النساء الأخريات المشار إليهن سابقًا، كل ما نعرفه أن الشاعر يتذكر مغامراته مع النسوة التي وقعت في زمن سابق على زمن الأطلال. ورغم أن هذا الانسحاب الدائم إلى ماض غير محدد ليس انسحابًا لاحقًا، بالمعنى التاريخي التعاقبي، فإنه مع ذلك يخلق هوة وانفصالاً ومسافة جمالية بعيدًا عن الأثر المدمر للأطلال البالية.

والسياق الزمني للبيت ٢١، أي بداية وحدة البيضة، يظل سياقًا مبهمًا إذا لم نشر إلى الدور الإيجابي الذي تلعبه الوحدة ككل في جدل القيم الموجبة والسالبة داخل القصيدة. وحين ننظر إلى وحدة البيضة، بصفتها وحدة توسطية بين الشاعر وصديقاته من النساء بعد أن عانى سلسلة من عمليات الرفض، فإنها ستمثل حركة أخرى إلى الماضي، مسافة جمالية أخرى، لا بعيدًا عن الحالة المؤسفة للأطلال فحسب، بل بعيدًا كذلك عن كل التداعيات السالبة لذكريات الشاعر المختلفة حول علاقات الحب العقيمة. وكأن استدعاء تلك اللحظة النفسية معادل لاستبعاد كل تجارب الحب السابقة المجهضة.

غير أن منطق الرؤية يفرض ألا يتمتع الشاعر بالسعادة المطلقة في صحبة البيضة، وهكذا تعود الذكريات، ذلك الزمان ذو القوة السالبة الذي يُذكّر الشاعر وجمهوره بأن السعادة أمر عابر، مثل كل شيء آخر في الحياة. يتذكر الشاعر ليل الفراق الذي لا ينتهي، وهو الليل الذي يقف في تعارض مع ليل الحب الذي استمتع فيه مع البيضة. وعلى هذا النحو يتضح أن الذاكرة يمكن أن تبعث الحياة والسعادة في مشهد الموت، أو يمكن أن تستدعي الموت والأسى حتى تختبر الانغماس الشديد في الحياة.

وتُستدعَى الذاكرةُ في الوحدتين الأخيرتين من المعلقة لكي تتوسط وتؤسس النظام من جديد في الحياة، ويتحرك الشاعر – من خلال التطابق مع جواده المثالي – إلى خارج الزمن، ولا يصبح موضوعًا للتغيرات الناتجة عن الزمن، والتي تؤدي إلى تدمير التماسك القبلي وتدمير روابط الحب بين الأفراد. والأهم من هذا، أن تطابقه مع الجواد يساعده على استعادة إيمانه بقدرة الجواد على الفعل والنجاح(ومن ثم قدرته هو نفسه لأنه أصبح وجواده شيئًا واحدًا)

في وحدة البيضة كان قد حقق الثقة فعلاً في قدرته على الحب، وأصبح مقبولاً من قِبَل امرأة مثالية، لكنه يترك كل هذا ليحتفل بعودة النظام الشامل للحياة والطبيعة، لقد أصبح هو نفسه مطبوعًا بالقدرة على خلق ذلك النظام، فمشهد البرق يبدو كأنه ساحر يستدعيه الشاعر من الماضي. في وحدة الأطلال يستدعي صديقه أو صديقيه ليعاينا الدمار الذي أصاب ديار المحبوبة، وليتذكرا زمنًا كان النظام فيه سائدًا، وفي وحدة السيل يدعو صديقه لمعاينة عودة النظام. إن الذاكرة تكثف الأسى : نظام الماضي في مواجهة دمار الحاضر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هي تحتفل بعودة قوى الطبيعة الموجبة، الميلاد الجديد الذي يوازن عقم الحياة الموصوف بقوة خلال وحدة الأطلال.

لكن اللافت أن النظام يقوم على حساب أشكال أخرى من الحياة، وأن الدمار في وحدة السيل لايزال واضحًا في كل مكان، غير أن النقص يجد ما يوازنه ولو للحظة واحدة على الأقل. وحيث إن سرعة الزوال هي المبدأ الهادي في هذه القصيدة وفي القصيدة الجاهلية بشكل عام، فإنها ليست إلا مسألة زمن أمام القوى السالبة، وما تلبث الطبيعة أن تؤكد نفسها. إن الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة.

وعلى وجه العموم، فإن تبدلات الزمان والمكان تلعب دورًا بنائيًا مماثلا للتعارضات المطردة بين القيم والتجارب الموجبة والسالبة، وهي المسألة الأساسية في الرؤية الجاهلية. هناك تبدل طوال الوقت من النقص إلى اتزان النقص، من النهار إلى الليل، من السعادة إلى الأسى، من المطر إلى الجفاف، من الرفض إلى القبول والعكس. الزمان والمكان يتغيران. وإلى جانب القيمة الواضحة لمثل هذه التغيرات بالنسبة للبنية الخارجية للقصيدة، فإن عمليات الاسترجاع ووضع المسافة المكانية تجعل الأزمنة متعاصرة، من خلال التحام الماضي والمستقبل في إطار الحاضر. ومثل هذا التلاعب بالزمن الداخلي[٤] يمكن الشاعر من تحقيق كثافة في التعبير، وشمولية في الوعي، مؤلفةٍ من كل عناصر الزمان والمكان المتداخلة.

والذي يكمل كل هذا في النهاية هو الحركات الليلية والنهارية، وهي الحركات التي تكشف تشكيلات الرؤية الجاهلية ؛ ففراق المحبين يقع صباحًا (في النهار)، وكذلك المغامرات المختلفة للشاعر في الأبيات من ١٠ إلى ١٥. لقاؤه بالحبلى والمرضع فقط هو الذي يقع ليلاً، وذلك كما هو واضح من الفعل «طرقتُ» (أي زرت ليلاً). أما المشهد مع فاطمة فيقع دون إشارة إلى الليل أو النهار، ربما لأنه مشهد يفتقر إلى تحديد اللقاء المجسد الذي يميز مغامرات الشاعر الأخرى. تحتوي وحدة ارتباط الشاعر بنسائه إذن على تقديم لليل والنهار، والمشهد مع فاطمة مشهد محايد وبلا أثر على الحركة النهارية/الليلية. وكون هذه الحركة متضمنة لمشاهد الظعن يشير إلى العلاقة

الوثيقة بين الظعن(فراق المحبوب نتيجة لحركة القبيلة) ووحدة النسوة، وهي الوحدة التي تتضمن أثرًا سالبًا على الشاعر أكثر من أثر «الظعن».

ويقع اللقاء الجنسي مع البيضة ليلاً، حين تكون نجوم الثريا في موقعها المفضل(البيت ٢٥)، غير أن اللقاء يمتد إلى الصباح التالي حين يصف الشاعر استيقاظ البيضة من نومها، هنا تكون الحركة من الليل إلى النهار، وتقف في تعارض مع الحركة السابقة، وكأن الحركات تصور الاختلاف بين الوحدات والمشاهد. إن مشهد الليل في وحدة الليل والذئب مختلف ؛ لأنه يبدأ وينتهي ليلاً. لا حركة في هذا المشهد، كما أنه لا إشارة واضحة إلى الليل أو النهار في مشهد الذئب، وهو مشهد يمثل – من أي منظور آخر – امتداداً لمشهد الليل.

وتكرر الوحدتان التاليتان – وحدة الجواد، ووحدة السيل – نفس النموذج القائم في الحركتين الأوليين ؛ إذ تبدأ وحدة الجواد في الصباح الباكر وتنتهي في الليل(البيت ٧٠)، بينما تبدأ وحدة السيل بإشارة إلى البرق، ورغم أنه لا توجد إشارة واضحة إلى أنها تقع ليلاً، فإن إمكانية كهذه قائمة بقوة : فالبيت ٧٢ على سبيل المثال يشير إلى وميض البرق الذي يشبه فتيلة مصباح الراهب(والمفترض أن الراهب يستخدم مصباحه ليلاً). وحيث إن الحادثة كلها متخيلة، فإن علاقة البرق بمصباح الراهب ليلاً(على المستوى الاستعاري) ربما قصد منها علاقة برق معين بالليل. وتستمر الوحدة بعد ذلك أثناء الصباح(البيت ٨١) ثم تنتهي بالمساء، بحيث يتكشف لنا هذا النموذج :

من نهار إلى ليل   مشهد الظعن ووحدة النسوة

من ليل إلى نهار   وحدة البيضة

من ليل إلى ليل   وحدة الليل والذئب

من نهار إلى ليل   وحدة الجواد

من ليل إلى نهار   وحدة السيل

لكننا لابد أن نلاحظ أنه لا الليل ولا النهار يملك وحده وظيفة مطلقة أو معتادة في البنية العامة للقصيدة : فالنهار كما رأينا قد تكون له علاقة بالنقص، أو التوسط، أو اتزان النقص، والليل قد يلعب وظيفة مزدوجة(موجبة أو سالبة) اعتمادًا على علاقته بجدلية القيم الموجبة والسالبة في المشاهد والوحدات السابقة واللاحقة. وهكذا يقع الفراق في الصباح، ولكن هذا لا يعني أن لكل صباح إيحاءات سالبة، والليل يجمع الأحبة (وحدة البيضة)، ولكن الليل يرمز أيضًا إلى فراق الأحبة والافتقار إلى الصحبة (وحدة الليل والذئب). في وحدات التوسط، واتزان النقص (وحدات البيضة، والجواد، والسيل) يكون الليل والنهار مرادفين للسعادة والصحبة، أما في وحدات النقص (النسوة، والليل، والذئب) فالليل والنهار يتسببان في الفراق والكآبة ودرجات متعددة من الافتقار إلى الصحبة. وحيث إن القصيدة لا تتقدم إلى الأمام على نحو خطي ؛ فإن العلاقة الكيفية بين الليل والنهار لا يمكن رسمها إلا إذا نظرنا إلى الليل والنهار بوصفهما جزءًا من النظام (من الليل إلى النهار، ومن النهار إلى الليل) وإلا إذا عددناهما جزءًا من التعارضات المختلفة في القصيدة وبنيتها الكلية.

(٣)

المنهج الوحيد الذي سيساعد في مزيد من الكشف عن بنية القصيدة، هو أن نربط الوسائط الأساسية بثنائية الحياة/الموت في سياق الماضي/الحاضر، على أن نأخذ في الاعتبار أن الماضي والحاضر لحظتان سيكولوجيتان تحافظان على التغير الدائم في القصيدة، ولا تتبعان أي تعاقب محدد. إن السياق الزمني لوحدة البيضة سياق ماض في علاقته بالوحدة السابقة عليه، لكنها كذلك تقع في سياق ماض/حاضر/مستقبل إذا نظرنا إلى وظيفتها التوسطية. أما مشهد الظعن فيقع على العكس في الماضي، وذلك إذا قارناه بلحظة وصف الأطلال، لكن له حالية الحاضر إذا نظرنا إلى معاناة الشاعر. وهكذا تتوسط الذاكرة - في وحدة الأطلال - بين الحياة والموت والماضي والحاضر، وذلك على النحو التالي :

الحياة

الأطلال		المحبوبة
الماضي		الماضي
الديار في حالة نظام، يسكنها الناس، وتحيط بها وفرة الحياة والنبات والحيوان.		تهجر القبيلة ديارها بحثًا عن الأرض المعشبة وظروف الحياة الملائمة.
الأطلال	الذاكرة	المحبوبة
الديار في حالة طللية، ولا أثر لحياة حيوانية، ولا إمكانية لبقاء أثر بشري.		حركة القبيلة تؤدي إلى فراق المحبين وتترك الشاعر حزينًا.
الحاضر		الحاضر

الموت

وبالرجوع إلى تجاور معين في وصف الأطلال وتذكر

الظعن، تتكشف البنية التالية :

الذاكرة

الماضي	الحاضر
تغير	تغير
١- تهجر القبيلة خيامها بحثًا عن الأرض المعشبة وظروف الحياة الملائمة.	١- الديار مهجورة، والرياح تخلف نفاياتها، والخيام خالية، والقبيلة قد ذهبت.
٢- الحياة النباتية قائمة في الأطلال.	٢- الحياة الإنسانية غائبة.
٣- الحياة الحيوانية موجودة.	٣- الحياة الحيوانية ربما تكون محتملة
٤- الأحبة مجتمعون، لكنهم حالا سيفترقون.	٤- الأحبة مفترقون، والشاعر محبط.
الموت	الحياة

وبطريقة مماثلة تصل الوظيفة التوسطية للدموع - في وحدة الأطلال - العلاقة بين الحياة والموت، والماضي والحاضر، والمحبوبة والأطلال، وذلك على النحو التالي :

الحياة

الأطلال	الدموع	المحبوبة
الماضي المياة النباتية والحيوانية والإنسانية في حالة استنفاد.		الماضي الأحبة مستمرون رغم تهديد الفراق.
الظروف الطبيعية ليست ملائمة للحياة الإنسانية والحيوانية(غياب القبيلة والديار المستقرة) الحاضر		الحب يعاني، والمحب محبط، والمحبوب غائب. الحاضر

الموت

يكشف هذا الرسم التوضيحي بقوة عن دور الوسيط في إطار وحدة محددة، لكن الوسيط يمكن أن يعمل أيضًا بين الوحدات ككل ؛ لأنه لا توجد أبيات في القصيدة تلملم تجارب الشاعر المتنوعة. المثال الوحيد هو الدور الذي تلعبه البيضة في تحييد شغف الشاعر بالأطلال في وحدة النساء.

والرسم التالي يفرق بين الشاعر قبل لقائه بالبيضة، والشاعر أثناء وبعد علاقته الناجحة بها :

الحياة

الشاعر أثناء وبعد	البيضة	الشاعر قبل
الماضي والحاضر والمستقبل يلتقي الشاعر بالنقيض الكامل للنساء الأخريات، ويجد السعادة والرضا والحل، وتستدعي البيضة من الماضي، لكنه ماض يصنع الحاضر والمستقبل.		الماضي والحاضر والمستقبل يبحث الشاعر عن علاقات لها معنى، ويتذكر الأيام الخوالي السعيدة(رب يوم صالح) وقد تحولت أخيرًا إلى أيام غير سعيدة. ففي الماضي شيء من الوعد بالمستقبل.
يدرك الشاعر أن البيضة حاضرة ،لكن مع وجود الخطر : فهي محاصرة بالجميع، وتحميها العشيرة. الحاضر		يعاني الشاعر من فراق بعد آخر، وقد أصبح الفراق طريقًا في الحياة يحزن الشاعر ويتركه يائسًا. الحاضر

الموت

وكذلك ينتج عن الصيد، بصفته وسيطًا بين الحياة والموت.. الشاعر والجواد.. الماضي والحاضر والمستقبل، رسم آخر على النحو التالي :

الحياة

الجواد	الصيد	الشاعر
الماضي والحاضر والمستقبل علاقة الشاعر الناجحة مع الجواد تكشف عن محاولته تبديد أحزانه وتحقيق النجاح.		الماضي والحاضر والمستقبل الجواد حيوان مثالي، قوي وناجح في الصيد، وله سمات أبدية.
يقتل الجواد الحياة (الحيوانية) كي ينقذ الحياة (الإنسانية). الحاضر		يقتل الشاعر الحياة (الحيوانية) أثناء الصيد(لأنه يتماهى مع الجواد) وذلك كي ينقذ الحياة(الإنسانية) الحاضر

الموت

إن تماهي الشاعر مع الجواد يمكنه من تجاوز أحزانه. وخلال الزمن القائم على الأقل (للحظة خارج الزمن) يأخذ الشاعر وظيفة توسطية مثل وظيفة الجواد. ويمكن تمثيل توسطية الشاعر والجواد على النحو التالي :

صائد	مصيد
ذات(شاعر)	نسوة
ثقافة	طبيعة
يقتات اللحم	يقتات العشب
موت	حياة

الشاعر / الجواد
توسط

لابد أن نتذكر أن الجواد يوصف وكأنه مذكر مؤنث معًا، يقتات العشب ويقتات اللحم (البيت ٦٠) وهو الوسيط بين الحياة والموت (الجواد يقتل ليجدد الحياة) بين الثقافة والطبيعة (إنه يحمي القبيلة ويؤكد استمرارية الثقافة، لكنه أيضًا وسيلة لغزو القبيلة من الخارج ووسيلة لعدم استقرار القبيلة خلال الظعن). ومن هنا كانت غلبة الصور الثقافية في وحدة الجواد (بعض هذه الصور كانت صور الماء، وصورة العروس في البيت٦٢، وصورة الحناء في البيت٦٣، وصورة الشاب كريم المولد في البيت٦٥، وصورة الطهي في البيت٦٨) كل هذه الصور تلعب دورًا في تجدد القبيلة خلال الوحدة التالية.

وفي النهاية تكرر وحدة السيل النموذج نفسه، لكن ليس هنا سوى إشارة غير مباشرة إلى حياة الشاعر مع محبيه، وبدلا من هذا تكون الأولوية لتيمة التجدد القبلي.

ويشبه مشهد السيل مشهد الأطلال؛ فالشاعر (أو قناع الشاعر) هو البطل في كلا المشهدين، لكنه في مشهد الأطلال بطل تراجيدي، تنهمر دموعه على حبه المفقود، أما في مشهد السيل فهو بطل كوميدي يشاهد تجدد القبيلة، وغاية حياته القبلية وحبه. إن الدموع التي تنهمر منه بلا جدوى في وحدة الأطلال، تتحول إلى مياه تمنح الحياة. ومشاهد الإجهاض والبين السابقة تتحول إلى قوة محتملة تضع في الأرض بذرة حياة جديدة. غير أن السيل - مثل كل شيء آخر - له طبيعة مزدوجة، فهو يدمر شكلا من أشكال الثقافة وينقذ آخر(الأبنية الحجرية) إنه يقتل الحيوانات البرية ولكنه ينقذ الطيور والنباتات، والأهم من هذا أنه قوة موجبة تؤكد عودة الحياة القبلية. إنه يتوسط - مثل الدموع - بين حضور المحبوبة وغيابها؛ لأن الخصوبة تؤدي إلى تجمع المحبين من جديد وتنهي معاناة الشاعر:

غياب	حضور
امرأة	رجل
أرض	سماء
صحبة	افتقار للصحبة

السيل/المطر
توسط
(٤)

تكشف الرسوم السابقة عن تعقد العلاقات بين الأغراض والموضوعات المختلفة في معلقة امرئ القيس، وقد اتضح دور كثير من هذه العلاقات في إطار الوحدات وفي إطار النص ككل، بحيث تشكل - في إطار الرؤية الجاهلية للحياة - أزواجًا من العلاقات(٥) تعمل على أبعاد تزامنية/ تعاقبية. ورأينا كيف أن هناك ثيمتين على وجه الخصوص، لهما علاقة بالثيمات التالية، وهما ثيمتا الصحبة والافتقار إلى الصحبة:

الصحبة

الماء - حيوانات ونباتات تقتات العشب - النجاح مع النسوة - الثقافة (القبلية) - النجاح في الصيد أو في الوصول إلى الهدف - الخصوبة - السعادة.

الافتقار إلى الصحبة

الجفاف والدموع - الافتقار إلى النجاح في الحب - الافتقار إلى الثقافة (القبيلة) - الافتقار إلى النجاح في الصيد - الجدب - الحزن.

إن التعارض بين الصحبة والافتقار إلى الصحبة - إذا عددناه بؤرة المعنى في القصيدة - يمكن أن يوضح كيف أن كل التعارضات الأخرى التي تعمل مع بعضها البعض كأزواج من العلاقات، تستمد قيمتها في النهاية من مواقعها النسبية في الحلقة الدلالية للقصيدة، فالدموع على سبيل المثال، لها معنى ضئيل في ذاتها،

لكن تعارض الدموع/الماء، حين ينظر إليه في سياق تعارض آخر(تعارض الصحبة/الافتقار إلى الصحبة)، سيشكل فورًا منظومة علائقية تكشف بنية القصيدة. حالما تنهمر الدموع تغيب الصحبة بين الرجل والمرأة، بين الطبيعة والأرض، بين الطبيعة والثقافة. والعكس صحيح : حين يحضر الماء تحضر الصحبة. ومن ناحية أخرى، قد تغيب الدموع في مشهد النقص، ولكن يحل محلها عادة حزن وأسى كثيف. إن معادلة(الدموع = الحزن والأسى وفقدان الصحبة بين الرجل والمرأة والإنسان والطبيعة..) تصبح أمرًا لا غنى عنه لنفهم رسالة القصيدة.

كما أننا يمكن ـ بالطريقة نفسها ـ أن نربط الأنواع المختلفة من الحيوانات والنباتات بالتعارضات المختلفة في القصيدة : فـ«الحنظل» و«العنصل»، والحيوانات آكلة العشب والحيوانات آكلة اللحم.. كل أولئك تلعب أدوارًا إيجابية وسلبية. ترتبط الحيوانات آكلة العشب عمومًا بالحياة، والقبيلة، والنسوة، والصحبة. بينما ترتبط الحيوانات آكلة اللحم بالموت والدمار والافتقار إلى الصحبة والافتقار إلى الثقافة والعلاقات متعددة ومعقدة، لكن الأدوار التي تلعبها ليس لها معنى إلا إذا رجعنا على الدوام إلى البنية التي تقوم عليها القصيدة.

والخريطة التالية تصف العلاقات بين ثيمات القصيدة بطريقة قريبة إلى منهج ليفي شتراوس البنيوي. فرغم أن هذا المنهج سيلقي نظرة سريعة بالضرورة على السمات الشعرية للقصيدة، ويركز بدلا من ذلك على العلاقات الثيمية، فإن بعديه التزامني والتعاقبي سيساعداننا في فهم الطريقة التي يكافح بها الإنسان الجاهلي الحياة في الصحراء،وفهم أهمية كل هذا بالنسبة للتصور العام لبنية القصيدة.

إذا قرأنا المعلقة من اليمين إلى اليسار، سنحكي في واقع الأمر قصة حركة القبيلة في العصور الجاهلية، وعمليات التكيف الضرورية التي تستلزمها هذه الحركة. وإذا قرأناها من أعلى إلى أسفل، سنكشف عن البنية العامة للقصيدة. العمود الأول يدور حول العلاقات السالبة بين الطبيعة والإنسان، والرجل والمرأة، والطبيعة والأرض. والعمود الثاني يصف محاولة الرجل التغلب على مشكلات الحياة. والعمود الثالث يشير إلى الطابع المزدوج لجهوده التي تتراوح بين النجاح والفشل. أما العمود الرابع فيؤكد الحياة من جديد، بترسيخه الدائم للقواعد الإيجابية بين الإنسان والطبيعة. العمودان الأول والرابع يعارضان بين النقص والتوسط من ناحية واتزان النقص من ناحية أخرى. والعمودان الثاني والثالث يقابلان بين عمليات الفشل التي يمر بها الشاعر من ناحية، وحلوله المقترحة للتغلب على نقصه من ناحية أخرى :

التغير/الحركة

الديار مهجورة. والأطلال بالية،غير أن بقايا باهتة من الحياة بقيت في صورة عشب وروث حيواني.	تترك القبيلة ديارها بحثًا عن مكان خصيب حتى تؤمن استمرارية الحياة.	لا إشارة لوجهة الشاعر بشكل عام، وإن كنا يمكن أن نلخص وجهته من الحياة البدوية القائمة على الحركة	ويفترض بالمثل (وهو الأمر المستنكر حاليًا) أن القبيلة ستتمتع بحياتها في ديار جديدة مؤقتة
الشاعر دون محبوبته، رغم أن الصحبة جاءت في شكل أصدقاء من الرجال.	يزور الشاعر الديار القديمة ليتجاوز روابطه القديمة مع محبوبته وقبيلتها.		الحياة مستمرة بالنسبة للشاعر وسيكون هذا واضحًا من خلال رغبته في الصحبة التي يستحقها
الشاعر محبط، والطلل صامت لا يجيب له سؤالا، وهو لا يملك إيقاف دموعه.	يتذكر الشاعر مآثره القديمة مع صديقاته من النساء.	صديقات الشاعر من النساء يمثلن كل مراحل النسوية، غير أنه مرفوض من معظمهن بشكل أو بآخر.	

		يستدعي الشاعر امرأة نموذجية تقبله.	يحكي الشاعر عن انخراطه في علاقته مع البيضة، التي يراها عذراء، وامرأة ناضحة، وأمًا، ومعبودة. وهناك قبول متبادل بين هذه الأدوار. إنها تحيد الأدوار السلبية للنساء الأخريات.
يعاني الشاعر من الليل الطويل. إنه وحيد ومعزول وحدة الذئب وعزلته.	الشاعر يمارس الصيد، فيركب جواده ويتحدى الصعاب.	الجواد ناجح في الصيد، وهو وسيط بين المذكر والمؤنث.	يبعث الجواد الحياة من الموت. إنه يقتل شكلا من أشكال الحياة ليستنفذ شكلا آخر أحق بالحياة
العاصفة الممطرة قوة مدمرة تقتلع الأشجار وتدمر البيوت		العاصفة تنقذ البيوت الحجرية والحيوانات آكلة العشب عمومًا.	تدمر العاصفة الحياة لتعيد خلقها. إنها وسيط بين الأرض والسماء،بين الشاعر والقبيلة هناك حفل زفاف في النهاية، والقبيلة تشهد تجدد الحياة.

الحياة/الموت.

الصحبة/الافتقار إلى الصحبة.

تكشف هذه الخريطة أن امرأ القيس يبكي، بين محاولته المراوغة لتأسيس علاقة ذات معنى وتأسيس قيم أبدية، وعدم مقدرته تمامًا على تفادي القوى السلبية للطبيعة والموت. إن لكل شيء طبيعة مزدوجة، وهذا هو الدرس الأخلاقي للقصيدة، والقصيدة نفسها هي الطريقة الوحيدة والحكمة الفلسفية الوحيدة التي يمكنها أن تهدئ التوترات التي تصيبه. الموت حقيقة واقعة ،جزء من الحياة، والطريقة الوحيدة لمجابهته دون معاناة لليأس، أن نسمح للحياة بقواها الإيجابية أن تحيد قوى الموت، قوى التغير والحركة. وهذا هو السبب الذي يجعل القصيدة الجاهلية تنتهي بتأسيس النظام. إن بنية القصيدة، التي اتضحت من قراءتي للنموذج الأصلي للمعلقة(٦)، تبدأ بالتدمير وتنتهي بالبناء.

(٥)

القافية والإيقاع، مثل كل شيء آخر في المعلقة، مثل الثيمات والصور وأسماء الأماكن وأسماء النباتات وحركات الزمن ومسافات المكان.. فهما يعملان بطريقة يمكن التنبؤ بها، في إطار الحركات الموجبة/السالبة للمعلقة. القافية، وهي أكثر السمات الشكلية وضوحًا في الشعر العربي القديم، تمثل واحدة من أهم الأدوات البنائية في القصيدة. فالمقدرة الاشتقاقية للغة العربية ـ عمومًا ـ تجعل من قافية الشعر منحة توهب لخلق صيغ تستخدم لذاتها في النظم. وفي أبيات متعددة من المعلقة كانت كلمات القافية تتكرر، بالإضافة إلى صيغ دلالية متعددة تكررت في موقع القافية. إن صيغ الأفعال خاصة في مواقع القافية تظهر في الوحدات الثيمية والشكلية نفسها في قصائد مختلفة(٧)، ولكن لأن المعلقة تقوم على قافية واحدة، فإن التطابقات الصارخة في صيغ الأفعال كانت نادرة. وحتى تتضح البنية تمامًا، وتتضح الأهمية الشكلانية للقافية، سنختار عددًا من كلمات القافية وفقًا لعلاقاتها النحوية والدلالية الشائعة.

كلمات القافية في المعلقة إما أسماء أو أفعال أو صفات. الأسماء قد تكون أسماء لأماكن، أو أسماء نباتات، أو أية نوعية أخرى من أسماء الأعلام. والأفعال قد تكون أفعالا تامة، أو في أي حالة أخرى من الحالات غير التامة. أما الصفات فقد تكون تعديلا لأسماء، أو صفات أصلية.

وهناك ستة أسماء جاءت في موقع القافية : «حنظل» (البيتان٤و٦٢) «فلفل» (البيت٣) «قرنفل» (البيت٨) «عنصل» (البيت٨٢) «اسحل» (البيت٣٨) «كنهبل» (البيت٧٥). وقد أشرنا من قبل إلى أن كلمتي «حنظل» و«عنصل» تحملان دلالة على المعنى العام للقصيدة. ويعد حضور الحنظل في مشهد الظعن، بصفته نباتًا

يستخدم في الإجهاض، مقابلا - من حيث البنية - للعنصل في مشهد السيل ،أو وحدة اتزان النقص، فهو نبات واهب للحياة. ويأتي اسم النباتين في نهاية بيتين شهيرين، يأتيان مسندين لاسمين تسبقهما كلمة «كأن» في بداية البيت. والشاعر (اسم كأن في بداية البيت الرابع) الذي يرتبط في مشهد السيل بحيوانات آكلة للحوم، يعاين - في مشهد الذئب - موت الوحوش البرية أو السباع (اسم كأن في البيت٨٢). واسم كأن يعاني في كلا البيتين ؛ ففي مشهد الظعن يعاني الشاعر في مشهد نقص، وفي مشهد السيل تغرق السباع بينما الحياة واعدة. وكل من الشاعر والسباع كان ضحية - بمعنى أو بآخر - للطبيعة والتغير والحركة.

ويشير توازي الصيغ هذا إلى الوحدة التيمية للقصيدة، وهي الوحدة التي لاحظناها من قبل. وكلمة «حنظل» أيضًا تقع موقعًا نحويًا مشابهًا (جزء من مسند كأن في البيت٦٢)، وتشكل بهذا تعارضًا مع كلمة «حنظل» في البيت الرابع. إنه نبات مجهض في مشهد الظعن، أما في وحدة الجواد(في البيت٦٢) فمن الواضح أنه نبات يرتبط بقدرة الجواد على منح الحياة، ويرتبط بالزواج والميلاد. ويبدو اسم النباتين الآخرين :«الفلفل» و«القرنفل» - وهما نباتان مختلفان تمامًا عن الحنظل والعنصل، بسبب رائحتهما العطرية - يبدو وكأنه يلعب دورًا يتكامل مع رؤية القصيدة ؛ فكل منهما يظهر وكأنه عنصر موجب في سياق النقص، يستدعيه الشاعر ليضفي طابع الحياة والسعادة على مشاهد الحزن والنقص.

كما أن التشابهات النحوية بين البيتين (الثالث والثامن) تشابهات دالة ؛ فالقرنفل في البيت الثامن جزء من عبارة حالية إلى حد ما ؛ تابع للجملة الاسمية السابقة (نسيم الصبا جاءت). هذه الجملة الاسمية - وهي في حالة مفعولية - هي الاسم الأول من عبارة ظرفية تابعة للمسند في جملة معناها يبدأ بـ«كاف» التشبيه أو بـ«مثل». و في البيت الثالث تحقق عبارة (كأنه حب فلفل) وظيفة مشابهة؛ فالجملة التابعة التي تبدأ بأداة التشبيه «كأن» لها نفس معنى الجملة الاسمية المفعولية في البيت الثامن. وعلاوة على ذلك، فإن نفس النوع من العلاقة النحوية هو السائد في «كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل»، ومن الواضح أن القيمة الدلالية لكلمة «إسحل» تؤكد الدور التوسطي للبيضة؛ فهي تعمل مع كلمة «حنظل» (البيت٦٦) بصفتهما ثنائية، وتربط بين الدور التوسطي للجواد والدور التوسطي للبيضة.

وأخيرًا، تعمل كلمة «كنهبل» (البيت٧٥) مع كلمة عنصل في البيت نفسه، بصفتهما زوجًا دلاليًا، فهما معًا يؤكدان عنف السيل كقوة تخلق الحياة من جديد. وبين اسم هذين النباتين تكون الحركة النهارية/الليلية (الصباح في البيت٧٥، والمساء في البيت٨٢) وهي الحركة التي تنطوي على قوة السيل المدمرة والبانية، وكأن اسم النباتين يؤطر الحركة كلها.

وبالإضافة لأسماء النبات، كانت أسماء الأماكن التالية التي جاءت في موقع القافية: «حومل» (البيت١)، «مأسل» (البيت٧)، «جلجل» (البيت١٠)، «يذبل» (البيتان٤٧و٧٤)(٨). حومل ومأسل اسمان لمكانين في ديار محبوبات الشاعر السابقات، وكلا المكانين كان خصبًا في زمن ما، لكنهما الآن، لحظة إنشاد القصيدة، باليان رغم الخلاف الفعلي بينهما في الزمن. لقد رأينا الشاعر يذرف الدموع وهو يتذكر ما كان عليه المكانان من خصوبة. والمكانان (حومل، ومأسل) يؤديان - في مقابل «جلجل» (البيت١٠)- وظيفة الثنائية أكثر مما يؤديان وظيفة المتعارضين ؛ فدارة جلجل التي يتذكرها الشاعر في سياق تجاربه المجهضة، لابد أنها تعاني المصير نفسه الذي يعانيه المكانان السابقان. ومن ناحية أخرى، فإن جبل يذبل الذي أشير إليه مرتين في القصيدة (البيتان ٤٧و٧٤) يلعب دورين متعارضين ؛ ففي وحدة الليل هو الجبل الذي تشد إليه النجوم في ليل الشاعر الطويل، يذبل هنا (البيت٤٧) رمز الصخر، أو الأبدية، لكنها أبدية الحزن والإحباط، أما في البيت ٧٤ فإن نفس الجبل يستقبل الأمطار التي تبعث الخصوبة في وحدة السيل، وهو بهذه الطريقة يشكل تعارضًا مع «يذبل» في البيت٤٧، ومع أسماء الديار في وحدات النقص.

ومن بين القوافي الكثيرة التي جاءت في صورة فعل، يتمتع فعلا الأمر «تجمل» (البيت٥) و«أجمل» (البيت١٩) بأهمية بنائية واضحة؛ فالفعلان بينهما علاقة من الناحيتين الصرفية والدلالية، الفعل الأول مشتق من صيغة الفعل «تفعل»، والفعل الثاني مشتق من صيغة «أفعل»، والفعلان كلاهما ينطويان على نصح للشاعر (في البيت٥) ولفاطمة (في البيت١٩) أن يتجملا بالصبر. لكن الفعلين - كلٌ في وحدته - يؤديان وظيفتين متعارضتين ؛

فالفعل «تجمل» يطلب من الشاعر أن ينهي حزنه، أما الفعل «أجم» فهو طَلَبٌ من قِبَل الشاعر الذي يمر الآن بحالة إحباط قبل الوحدة الموجبة:وحدة البيضة، وكأن الشاعر أصبح يدرك أن الطريق الوحيد لتجاوز أحزانه، أن يستدعي صورة المرأة المعطاءة (البيضة). يؤكد النصح - في مشاهد الظعن - عدم قدرة الشاعر على مقاومة إحباطه، أما في نهاية وحدة النسوة (البيت١٩) فالنصح يؤكد مقاومة الشاعر لحزنه. بين هذين الفعلين إذن تكمن الصورة الكاملة لتردد الشاعر وحسمه.

ومن المهم أن نلاحظ أن الصفات التي جاءت في موقع القافية، تتبدى في نهاية كل مشهد من المشاهد المختلفة للنسوة ؛ ففي الأبيات١٢و١٥و١١، وهي الأبيات الأخيرة في مشاهد العذارى، وخاصة عنيزة وفاطمة، جاءت الصفات في موقع القافية تالية للأسماء التي هي صفات لها. غير أن الصفة في البيت ١٨، وهو البيت الأخير في مشهد «الحبلى»، جزء من جملة صلة في موقع الصفة. ورغم أن القوافي الصفات وقعت في وحدات أخرى من القصيدة، فإن الحقيقة المؤكدة أن حضورها بعد كل مشهد من مشاهد النساء، يخدم غرضًا بنائيًا واضحًا: وحدة مغامرات الشاعر مع صديقاته النساء.

(٦)

نقطة أخيرة، تبدو القصيدة - على المستوى الصوتي - مبنية على توليفات محددة من الصوائت والصوامت، لها قيمتها الدلالية. من الوجهة المثالية، سيكون إدراك التفاعل بين الصوامت والصوائت هو أفضل المداخل لاكتشاف النظام الصوتي للمعلقة، ولكن هذا المدخل أكبر من تحليل قصيدة جاهلية واحدة(٩). وفي الآونة الأخيرة، هناك دراسات جزئية وغير حاسمة للنظام الصوتي للشعر العربي، فتحت المجال لمحاولات أشمل(١٠)، ولكن ليس هناك حتى الآن دراسة جادة قادرة على ربط البنية الصوتية بالبنية الدلالية وبالغرض في الشعر العربي، أو دراسة هذه القضية في أي شعر(١١).

والنظرية التي أقدمها فيما يلي، تعد خطوة أولى نحو دراسة شاملة لأبنية الصوت في الشعر العربي، وقد تتبناها آداب أخرى. إنها نظرية تقوم على حقيقة مؤداها: أن كيفية الصوت، بالإضافة إلى كميته، أمر له دلالته في العربية. وأعني بـ«كيفية» الصوت صعوبة - أو سهولة - نطق الصوت بصفة عامة، وهي صعوبة - أو سهولة - يحددها موقع الإعاقة ودرجتها في مساحة الصوت. إن المتلازمات الفيزيقية من عوامل النطق هذه، هي نتاج لتوزيع ضغط الصوت داخل حالة محايدة لنموذج مثالي من مساحة النطق(١٢).

لقد لوحظ في لغات متعددة، أن كيفية الصوت نتاج لمتغيرات متعددة، وأن موقع النطق عنصر مهم من عناصر هذه الكيفية. وتم توصيف الصوائت من خلال بعدها عن فتحة المزمار (أعلى الحنجرة): المنطقة الأولية التي ينبع منها النطق. وهكذا يحتل نطق الصوائت الخلفية مساحة ما بين اللهاة وفتحة المزمار، أما نطق الصوائت الأمامية والمتوسطة فيتم بعيدًا عن فتحة المزمار وأقرب إلى الشفاة(١٣). في العربية، كما في لغات أخرى، كانت صور أشعة X للفم وهو ينطق الصوائت، قادرة على تحديد المنطقة العامة لنطق الصائت داخل مساحة النطق: الشفاه، الممرات الأنفية، البلعوم، فتحة المزمار(١٤). لقد وجد أن الصوت «إ» في العربية صوت أمامي أعلى، وأن الصوت «أُ» صوت خلفي أعلى، والصوت «أَ» صوت أوسط أسفل. ولكي نوضح الأمر بشكل مختلف نقول: إن الحركة بين «أَ» و «أ» تتضمن إزاحة فيزيقية أقل من الإزاحة التي تتطلبها الحركة من «إ» إلى «أ».

وعلاوة على ذلك، فإن النظرية - دون أن تتناقض مع الموقع العام لنطق «إ» و«أ» و«أ» - تفترض أننا نحتاج في نطق «إ» إلى جهد أكبر من الجهد الذي نحتاجه في نطق «أ»، ونحتاج إلى جهد أقل من ذلك في نطق «أ» (ويستخدم الجهد هنا بصفته معيارًا لقوة المورفيم/الفونيم). ليس هناك ادعاء محدد، يتعلق بتداعيات صوتية معينة لمسألة الجهد هذه، لكن هناك عددًا من السمات الصوتية من الواضح أن علاقتها بمسألة الجهد تستحق الدراسة: والمثال على ذلك هو المسافة المتصورة (الوضع المكاني)(١٥) حول إزاحة جذر اللسان إلى الأمام (ارتفاع النطق) والتوتر المرتبط بهذه الإزاحة.

بل إن النحاة واللغويين وعلماء الأصوات العرب القدامى يؤكدون القول بوجود مسألة تضاؤل الجهد، ورغم أنه لا يوجد إجماع بينهم حول أي الصوتين أقوى: «إ» أم «أُ»، فإنه لا خلاف فيما يتعلق بالصوت «ا» الذي يعد أخف الأصوات الثلاثة (أخف الحركات). والأسباب التي تبرر ذلك متعددة ؛ إذ يوضح سيبويه مثلا أن صوت «ا» أخف الأصوات لأن اللسان يصعب تحريكه حين تُنطَق «أُ»، أما

نطق «إ» و«ا» فينطوي على حركة للسان من وضعه المحايد(١٦). غير أن الخليل بن أحمد الفراهيدي يؤكد أن الضمة (أُ) هي أثقل الأصوات الثلاثة، ويرتب الحركات الثلاثة وفقًا للثقل والخفة كما يلي: أُ– إِ– أَ. ويرى الذين علقوا على أعمال الخليل أن قوله بأن «أُ» هي أثقل الأصوات، يرجع إلى أسباب نحوية فضلا عن الأسباب الصوتية. والتفسير الذي يقدمونه هنا مؤداه أن الخليل يضع الضمة في المقدمة ؛ لأنها تصدر عن الشفاه، تمامًا كما أن فاعل الفعل يقع في أول الجملة(١٧).

ومن ناحية أخرى، فإن ترتيب الحركات(إ–أُ–أَ)يُعتقَد أنه الترتيب الصحيح، حين ننظر إلى قواعد كتابة الهمزة(١٨)، وهو الترتيب الصحيح أيضًا في بعض الرسائل الصوفية التي تعطي للحركات الثلاث قيمة ميتافيزيقية ودينية(١٩). كما أن الكسرة من الناحية الصرفية، قد تؤدي إلى تغيير الضمة أو الفتحة إلى كسرة ؛ ففي حالة الضمائر المتصلة (ـهُ/ ـهما/ ـهن) سيؤدي وقوعها بعد حركة كسر «إ»، إلى تغيير «ـهُ» إلى «ـهِ»، وتغيير «ـهُما» إلى «ـهِما»، و«ـهُم» إلى «ـهِم»، و«ـهُن» إلى «ـهِن». أما إذا وقعت بعد فتح أو ضم، فإن ذلك لن يؤثر فيها(٢٠) إننا نقول «بيتُهُ» و«بيتَهُ» في حالتي الرفع والنصب، أما في حالة الجر فنقول «بيتِهِ»؛ ذلك أن الكسرة أقوى من الحركة التي تأتي بعدها، ومن ثم فإنها تؤثر فيها وتغيرها إلى «إ».

وعلاوة على ذلك، ولأن العربية تتميز في كثير من أجزائها بالنطق الخلفي للحركات والحروف على السواء، فإن حركة الكسر– التي هي حركة أمامية قوية – ستمثل أقوى تطبيق لهذه القاعدة. كما أنه يبدو من الممكن إذا استشهدنا بالمثال السابق، أن يتم تغيير حركات الضمائر؛ فالانتقال من كسر إلى كسر أسهل من الانتقال من كسر إلى ضم أو فتح. وإذا وضعنا كل هذا في اعتبارنا، لابد أن نهتم – في الشعر المكتوب وفي الشعر الشفاهي خاصةً – بمسألة الجهد أو قوة الحركة.

يتم التقطيع في العروض العربي عادةً طبقًا لكمية الحركة، وطبقًا لتناوب المقاطع الطويلة والقصيرة ؛ ومن ثم تكون أول تفعيلة في بحر الطويل «فَعُولُن» مجرد تمثيل صوتي لتوالي المقاطع التالية: {مقطع قصير «فَ»+مقطع طويل «عُو» +مقطع طويل «لُن»} وبعبارة أخرى، فإن فعولن وفعالن وفعيلن تمثل نفس التفعيلة، رغم تغير الحركات، ورغم اختلاف نظام تتابع الأصوات، ورغم تغير قوة الأصوات المتضمنة في كل حالة.

ومع أن الحركات ليست لها قيمة في ذاتها، فإن تواليها وقوتها، في الأبيات وفي القصائد التي تقع فيها، ليس أمرًا اعتباطيًا كما سنرى. ويمكن للمرء أن يسمي هذا التناوب في أصوات الحركات: نظام الحركات(٢١)،وهو نظام، إذا ربطناه بأصوات الحركات الأخرى، يعطينا انطباعًا صوتيًا كليًا لا تعطينا إياه أصوات الحركات منفردة، وهذا هو الجانب التعاقبي من نظام الحركات.

ولكي نختبر هذه النظرية، رسمنا صورة لمعلقة امرئ القيس(٢٢)، من حيث معدل قوة الحركات في كل بيت(٢٣)، ومعدل تشتت الحركات (تفاوت القوة)(٢٤)، وتم تسجيل معدل التغير في قوة الحركات(٢٥). وقد أثبتت النتائج قيمتها البنيوية الكبيرة في دراسة المعلقة.

لقد وُجِدَ أن كل مرة حدث فيها تغير في الغرض، أو تغير داخل الغرض الواحد من بيت إلى بيت، أو من وحدة إلى وحدة، كان معدلا القوة، والتفاوت، يتغيران مرتبطين بالتغير الحادث في ذلك البيت أو تلك الوحدة. وكأن الشاعر وظف النظام الصوتي في تنبيه مستمعيه إلى تغير الغرض والموضوع.

وقد تم استخدام الحاسب الآلي بعد ذلك لإحصاء المعدلات التسعة الأخرى(٢٦)، بالنسبة لكل بيت من أبيات القصيدة، وبالنسبة للأبيات الثمانية والأربعين الأخرى من قصائد جاهلية مختلفة الأوزان(٢٧). وكان الهدف من هذا عدة أشياء: تدعيم النتائج التي توصلنا إليها، والمقارنة بين أنظمة الحركات في قصائد مختلفة. وكانت الأبيات المختارة في كل حالة مأخوذة من وحدات ثيمية متماثلة.

كانت الأبيات التي تضمنها البرنامج(٢٨) قد تم اختيارها على نحو عشوائي، باستخدام عشرة أبيات جاءت من خلال الإلحاح الظاهري على وجود ٣٧ حركة في كل بيت، ثم مقارنة هذه الأبيات العشرة بعشرة أبيات من قصيدة أخرى، ووُجِدَ أن تتابع الحركات في الأبيات العشرة الثانية لم يكن عشوائيًا، وكانت معدلات الجهد، ونقطة البدء، ونقطة الانتهاء، وتفاوت الجهد، تتراوح بين ٢,٠٠٪ و ٣,٤٩٪، ولو كان التوالي عشوائيًا لكانت النتيجة في كل حالة٣,٠٠٪(٢٩).

في التحليلات التالية، حصرت نفسي في دراسة المعدلات

الثلاثة الأولى: معدل الجهد، ومعدل تفاوت الجهد، ومعدل التغير في الجهد ؛ ذلك أن هذه المعدلات هي الأكثر تمثيلا لتوزيع الحركات. أما النتائج الأخرى التي يتضمنها البرنامج فهدفها الكمال، لكنها لابد أن تفحص مرة أخرى، فنتائجها على كل حال قد تكون محل خلاف.

وقائمة الأرقام التالية هي تسجيل للمعدلات الثلاثة في

م / معدل الجهد	معدل تفاوت الجهد	ومعدل التغير في الجهد
١- ٢,٤٢	٤,٩٢٨٠	٢,٤١
٢- ٢,١٨	٣,٧١٠٦	٢,٣٤
٣- ٢,١٢	٣,٤٢١٩	١,٩٠
٤- ١,٨٣	٣,٤١٦٧	٢,٠٩
٥- ١,٧٦	٣,٤١٩٢	٢,٠٣
٦- ١,٩٧	٣,٩٧٣٧	٢,٦٦
٧- ١,٩٢	٣,٣١٧٨	٢,٣١
٨- ١,٨١	٣,١٨٠٤	١,٩٧
٩- ١,٧٤٠	٣,٥٧٥٣	٢,١٣
١٠- ٢,٠٠	٣,٦٣١٦	٢,٣٥
١١- ١,٨٢	٣,٢٦٣٠	٢,٠٩
١٢- ١,٧٩	٣,٧٠١٥	٢,٥٠
١٣- ١,٤٩	٢,٨١٣٩	١,٩٧
١٤- ١,٩٤	٣,٩٩٦٩	١,٧٤
١٥- ٢,٣٩	٤,٤٨١٢	٢,٣٤
١٦- ١,٨٧	٣,٥٣٥٣	٢,١٩
١٧- ١,٩٢	٣,٧٠٣٤	١,٩٧
١٨- ١,٥٠	٣,١٥٠٠	١,٩٧
١٩- ١,٦٥	٣,٧٤١٨	٢,٠٧
٢٠- ١,٩٥	٤,٣٦٥٧	٢,٢٤
٢١- ٢,٦٧	٥,٠٠٠٠	٢,٩٤
٢٢- ٢,٠٨	٤,٣٣٥٩	٢,٢٤
٢٣- ١,٩٧	٣,٤٩٩٣	٢,١٤
٢٤- ١,٤١	٢,٥٤٩٦	١,٨٢
٢٥- ٢,١٢	٤,٧٠٩٤	٢,٣٣
٢٦- ٢,١٩	٣,٤٥٠٧	٢,٣٦
٢٧- ٢,١٢	٤,٦٥٩٤	٢,٦٩
٢٨- ٢,١٨	٣,٩٩٢٤	٢,٥١
٢٩- ٢,١٠	٤,٤٥١٠	٢,٥٠
٣٠- ٢,١٢	٣,٣٩٧٩	١,٩٧
٣١- ٢,٢٣	٣,٦٥٠٢	٢,٥٧
٣٢- ٢,٢٥	٣,٧٤٣١	٢,٣١
٣٣- ٢,١١	٣,٦٤٤١	٢,١٥
٣٤- ١,٨٧	٣,٤٣٠١	٢,١٩
٣٥- ١,٨٧	٣,٥٧٢٨	٢,٥٠
٣٦- ١,٨٠	٣,٣٦٠٠	٢,٠٩
٣٧- ٢,٠٠	٣,٤٤٤٤	٢,٥٤
٣٨- ١,٧٤	٣,٤٠٤٤	١,٩٧
٣٩- ١,٤٣	٢,٨٩٧٥	١,٨٢
٤٠- ١,٦٢	٢,٣٩٠٥	١,٧١
٤١- ٢,٢٤	٤,٧٥٩٧	٢,٧٣
٤٢- ٢,٦٠	٤,٩٢٥٧	٢,٦٢
٤٣- ٢,١٩	٤,١٠١١	١,٩٧
٤٤- ١,٧٩	٣,٧٦٢٥	٢,٢٤
٤٥- ١,٦٩	٣,٧٦٧٧	١,٨٠
٤٦- ٢,١٣	٣,٩٥٦٤	٢,٤٦
٤٧- ٢,٠٥	٣,٦٨١٤	٢,٣٥
٤٨- ٢,٠٥	٣,٨٩٢٠	٢,٦٨
٤٩- ٢,١٠	٣,٩٢٢٠	٢,٦٦
٥٠- ١,٩٣	٤,٢١٤٢	٢,٥٥
٥١- ١,٨٦	٢,٩٩٤٩	٢,٣٥
٥٢- ١,٦٧	٢,٨٨٨٩	١,٦٩
٥٣- ٢,٢٢	٤,٣٣١٦	٢,١٩
٥٤- ٢,٠٥	٤,٤٩٧٩	٢,٨١
٥٥- ٢,٠٥	٣,٩٩٧٥	٢,٥٩

م / معدل الجهد	معدل تفاوت الجهد	ومعدل التغير في الجهد
٥٦- ١,٩٧	٣,٤٨٥٨	٢,٠٨
٥٧- ٢,٠٣	٣,٦٤٧٩	٢,٣١
٥٨- ٢,٣٤	٤,١٧٢٤	٢,٥١
٥٩- ٢,١٩	٤,٢٨١٥	٢,٣١
٦٠- ٢,٢٢	٣,٨٣٩٥	٢,٣٧
٦١- ١,٧٥	٣,٧٣٧٥	٢,١٨
٦٢- ١,٦٩	٢,٥٥٨٤	١,٧٤
٦٣- ٢,٣٣	٤,٠٥٥٦	٢,٤٩
٦٤- ١,٩٧	٣,١١٣٥	٢,٠٩
٦٥- ٢,٢٦	٤,٩٥٩٩	٢,٥٥
٦٦- ٢,٠٩	٣,٥٥١٠	٢,٢١
٦٧- ١,٦٠	٣,١٩٠٠	٢,٠٣
٦٨- ٢,١٨	٤,٥٥٧٥	٢,٥٠
٦٩- ١,٧٥	٢,٦٣١٩	١,٦٣
٧٠- ٢,٠٠	٣,٢٣٥٣	٢,١٥
٧١- ٢,١١	٤,٣٧٦٥	٢,٦٦
٧٢- ٢,٤١	٣,٨٣٠٤	٢,٣٣
٧٣- ١,٧٦	٣,١٠٣٠	١,٩٢
٧٤- ١,٨٩	٣,٣٢١٠	١,٩٢
٧٥- ١,٤٢	٢,٢٤٤٤	١,٨٢
٧٦- ١,٨٤	٣,٥٥٤٠	٢,١٤
٧٧- ٢,٦٨	٥,٠٤٢٤	٢,٧٦
٧٨- ٢,٦٨	٥,٠٤٢٤	٢,٧٦
٧٩- ١,٩٢	٣,٦٠٩٥	٢,٢٤
٨٠- ٢,٣٤	٤,٢٨٢٤	٢,٣٨
٨١- ١,٩٢	٣,٧٥٦٩	٢,١٩
٨٢- ٢,١٦	٤,٠٨١٨	٢,٣١

القصيدة بيتًا بعد بيت : معدل الجهد، معدل تفاوت الجهد، ومعدل التغير في الجهد.

في وحدة الأطلال وقع أول تغير مهم في قوة الحركة وتوزيعها، وذلك في البيت الثالث الذي يزيد بمعدل ٣٠٪تقريبًا عن البيت الثاني. وبعبارة أخرى، فإن المسافة بين الصوتين المتلاحقين في البيت الثالث، كانت أقصر من مثيلتها في البيتين الأول والثاني. ثم وقع في البيت الرابع أيضًا تغير يمكن ملاحظته بالمقارنة مع البيت الثالث : فالشاعر يستخدم حركات أمدا(٣٠) (حركات a و aa) بشكل أوسع من استخدامها في البيت السابق.

ورغم أن معدل التغير في الجهد كان يتزايد، فإن التزايد كان ينسحب على هذه الأصوات الهادئة أيضًا. أما في البيت السادس، فهناك عودة تقريبًا للحدة القائمة في البيتين الأول والثاني، ومعدل تفاوت الجهد ومعدل التغير في تشتت الحركة هو نفس المعدل. وهناك عودة في البيت التاسع إلى نفس حدة الحركة وتفاوتها، الموجودة في البيتين الرابع والخامس.

وحين نقارن هذه النتائج بدراسة القيمة الدلالية لوحدة الأطلال، تصبح القيمة البنائية لقوة الحركة وتوزيعها واضحةً تمامًا : فالبيت التاسع بيت دال، ذلك أنه يؤكد مرة أخرى-أكثر من أي بيت آخر في المعلقة- قيمة إيجابية: وجود حياة حيوانية ونباتية إلى حد ما في مشهد الغياب الإنساني. وبنفس الطريقة يعكس البيت الرابع-الذي يشارك في هذا الغياب ويجسده- اختلافه عن البيت الثالث الموجب إلى حد ما ؛ وذلك بتشكيلة جديدة من الحركات أسهل في نطقها من حركات البيت السابق. ومن الأمور الدالة أن البيت السادس-الذي يشبه البيتين الأول والثاني في قوة الحركة- يكرر صورة الدموع (الموجودة في البيت الأول)، الدموع التي يسفحها الشاعر حين يفاجأ برحيل محبوبته. ثم إن البيت التاسع، ولكي يكمل مشهد الحبيبة الراحلة، يقدم نفس حدة الحركة وتفاوتها الموجود في البيت الرابع: أول الأبيات في مشهد الظعن.

وتكشف الوحدة التالية (الأبيات من١٠-٢٠) عن نفس النوع من تغير الحركة ؛ فالبيت العاشر يختلف عن البيت التاسع من حيث القيمة الكيفية لحركاته، إذ فيه حركات أقوى (ضمات وكسرات) في مقابل الحركات الأضعف

(فتحات غالبًا وضمات إلى حد ما) في البيت التاسع. وكذلك نجد في البيت العاشر تشتتًا للحركة أعلى من الموجود في البيت التاسع.

وفي إطار الوحدة نفسها-البيت١٣، وهو البيت الأخير حول عذارى جلجل-يقع تغير جديد، خاصة حين نقارنه بالبيت١٢ الذي تقع فيه حركات أقوى وانتظام أقل. والبيت ١٥ الذي ينتهي به مشهد عنيزة، يختلف هو الآخر عن البيتين السابقين عليه : حيث تقع فيه حركات أقوى ومزيد من تشتت الحركة. ومن الأمور الكاشفة أيضًا، أننا نجد في البيت ١٨-الذي ينتهي به مشهد الحبلى والمرضع- مزيدًا من الحركات الأهدأ ومزيدًا من عدم التشتت، وذلك بالمقارنة مع البيتين١٦ و١٧. وعلى العكس من ذلك، نجد في مشهد فاطمة (الأبيات١٩-٢٢) حركات أقوى وتشتتًا أعلى من الموجود في مشهد الحبلى والمرضع ؛ فقوة الحركات هنا مقاربة لقوتها في وحدة الأطلال، وكأن الشاعر بهذا ينهي جزءًا أساسيًا من قصيدته، أي وحدتي الأطلال والنسوة.

كل الأبيات الحاسمة، التي تفصل بين لقاءات الشاعر العابرة مع صديقاته من النسوة المختلفات، تتعارض بشكل دال مع الأبيات التي تسبقها في كل حالة. ويبدو الشاعر (واعيًا أو غير واع) وكأنه يشير إلى تغير الموضوع والغرض من خلال التحكم في نظامه الصوتي (نظام الحركات).

وتبدأ وحدة البيضة بالبيت٢٣، الذي نجد فيه حركات أضعف وتشتتًا أقل، بالمقارنة مع البيت ٢٢. وهذان البيتان (مع الأبيات٢٤-٣١) يتعارضان مع الأبيات ٣٢-٣٩، حيث يوجد تزايد واضح في معدل التشتت، يعقبه تناقص، حيث يعد معدل قوة الحركات أعلى مما سبق بشكل واضح. وهذا التعارض يبدو-على المستوى البنيوي-متماثلاً مع مشهدين في وحدة البيضة: لقاء الشاعر معها، ووصفه التفصيلي لها(٣١)

إن الاتجاه إلى التشتت الأقل يتوقف عند البيت٣٩ ؛ فالأبيات٤٠-٤٣ تحتوي على حركات أقوى من الأبيات٣٢-٣٩. ومن المثير أن نلاحظ هنا ان الأبيات٤٠-٤٣ ليس بإمكانها أن تفعل أي شيء لوصف الصفات الجسدية للبيضة، إنها تشكل مجموعة أخرى من الأبيات تعمّق من تأثير البيضة على الرجال ؛ إذ إنها في هذه الأبيات الأنثى الكاملة(٣٢)

ويبدأ مشهد الليل(البيت٤٤)بأصوات أهدأ وتشتت أقل من البيت ٤٣، كما أن البيت ٤٥ يحقق نفس المعدلات. أما بقية الأبيات في مشهد الليل(٤٦-٤٩)-وهي الأبيات التي يحاول الشاعر فيها عبثًا أن يبدد الليل الجاثم- فتأتي على عكس النموذج الخاص بتشتت الحركات وقيمتها، ويبدو أن وراء التغير في الحركات دوافع دلالية. حتى الآن كان الاتجاه على هذا النحو: حركات أضعف وتشتت أقل، أو حركات أقوى وتشتت أكبر. ولكن بالرجوع إلى البيت٤٩، سنجد في البيت٥٠ توليفة غريبة من حركات أضعف وتشتت أكبر، ومن الوجهة البنائية يعد هذا التغير في الحركة أمرًا في غاية الإثارة ؛ لأنه يميز بداية مشهد الذئب.

وتبدأ الوحدة التالية، أي وحدة الجواد، بالبيت٥٣، وفيه عدد من الحركات الأقوى ودرجة من التشتت في الحركة أكبر من الموجود في الوحدة السابقة ككل، وفي البيت الأخير منها على وجه الخصوص. كما أن الأبيات٥٤-٦١، أي الجزء الوصفي من هذه الوحدة، تتشابه تمامًا في قياساتها مع البيت٥٣، لكن الحركات في البيت٦٢ أكثر انتظامًا من الحركات في كل الأبيات السابقة ضمن هذه الوحدة. إن وقوع البيت٦٢ قبل المشهد التالي داخل وحدة الجواد (أي مشهد الصيد) يعطيه قيمة انتقالية على المستوى البنائي ؛ ففي مشهد الصيد تنتقل الأبيات٦٤-٧٠ (عبر القوة والتنوع) من موضوع إلى موضوع، وتؤسس-غير مرة-العلاقة التبادلية بين تغير الغرض ونظام الحركات.

وفي النهاية، تكشف الأبيات٧١-٨٢ (فيما عدا البيت٧٥)(٣٣)عن حركات أقوى وتشتت أساسي، بالمقارنة مع البيت٧٠ . ونجد نفس المعدلات في وحدة السيل، بالمقارنة مع وحدة الجواد ككل. ولكن بالمقارنة مع وحدة الليل والذئب، نجدها أقل انتظامًا، ونجد أن حركاتها من نوعية أعلى، ومن ثم أقوى.

وحين ننظر إلى المعلقة ككل، سنجد أنها تتميز بحركات هادئة وتشتت عال. هناك قليل من الانتظام في الوحدات والمشاهد المختلفة، وتتميز كل وحدة بمعدلات خاصة للحركات، وهي تتغير مع تغير المحتوى الثيمي.

بعد بيان الأهمية البنائية لأصوات الحركات في المعلقة، تم تطبيق النظرية على شعراء تراثيين آخرين، لتحديد فاعلية النظرية على نحو أكثر وضوحًا. تم تحليل وحدة

الأطلال في معلقة لبيد (الأبيات١-١١)(٣٤) ثم قوبلت النتائج بمثيلتها في وحدة الأطلال في معلقة امرئ القيس (الأبيات١-٩).

لقد وُجِدَ أولاً أن نظام الحركة داخل وحدة الأطلال في معلقة لبيد، يتغير بوضوح حالما يحدث أي تغير أو تنوع في الغرض ؛ فالبيت الأول والثاني والثالث، وهي الأبيات التي تصف الحالة المؤسية للأطلال، تتألف كلها من حركات هادئة وتشتت قليل(٣٥). والبيتان الرابع والخامس يشكلان في حد ذاتهما زوجًا دلاليًا، ويتميزان بحركات أقوى وتشتت أكبر. ويختلف هذان البيتان–من الوجهة الدلالية–عن الأبيات الثلاثة الأولى، وذلك بتأكيدهما القيمَ الموجبة (المطر والبرق والرعد)وسط الأطلال. ويختلف البيت السادس بدوره عن كل الأبيات السابقة، خاصة الأبيات١-٣ ؛ فهذا هو البيت الذي يبدأ فيه موضوع الحياة النباتية والحيوانية وأشكالها، ومن ثم فإن له قيمةً دلالية مختلفة. ويقع تغير غير عادي في البيت العاشر، حيث يسجل التشتت أقل معدل له في كل الأبيات موضوع الدراسة

هنا يتراجع الشاعر عن الوحدة الدلالية العامة القائمة في الأبيات ٤-٩، حين يتوجه إلى الأطلال التي لا ترد عليه. وفي النهاية، يختلف البيت ١١، الذي يقدم مشهد الظعن، عن البيت ١٠ بشكل جوهري ؛ فحركاته أعلى وتشتتها ملحوظ بشكل أوضح.

ثانيًا، إذا نظرنا إلى كل وحدة بصفتها كلاً متكاملا، سنجد أن كلاً منهما تختلف عن الأخرى من حيث تغير المعدل وقوته، لكن لا اختلاف بينهما في نوعية الحركات : فعلى الرغم من أن كلاً منهما يستخدم حركات هادئة، فإن تشتت الحركة في وحدة لبيد يعد أقل من تشتتها في وحدة امرئ القيس. وبعبارة أخرى، فإن وحدة امرئ القيس أقل انتظامًا من وحدة لبيد(٣٦).

وقد يُعزى هذا الاختلاف في تشتت الحركة – لأول وهلة – إلى اختلاف في الوزن، لكن البحث المدقق يبين أن هذا غير محتمل ؛ فبمقارنة تناول نفس الغرض لدى شعراء مختلفين يكتبون في نفس الوزن، وُجِدَ أن تجانس الغرض يؤدي إلى معدلات للحركة متجانسة، كما في حالة لبيد وامرئ القيس المشار إليها منذ قليل. وقد تمت دراسة ثلاثة مقاطع طللية من وزن الكامل، فأظهرت الدراسة كثرة في الحركات الهادئة والتشتت العالي(٣٧). كانت المعدلات متقاربة في الحالات الثلاث جميعًا، غير أن المعدل كان أعلى قليلاً عند امرئ القيس. وكل هذا يشير إلى احتمال أن يكون تشابه الغرض قد أثر على نوعية الحركة (وإن لم يكن قد أثر بالضرورة على تشتت الحركة)(٣٨) ولكن دون أن يقلل هذا من تفرد الشاعر في اختياره لقوة الحركة. هل يمكن أن تكون الحركات الهادئة سمةً لوحدات الأطلال من نفس الوزن؟ وهل يمكن أن تكون الحركة الهادئة سمةً لوحدات النقص؟

وقد جاء برهان آخر من المقارنة بين وحدتي الجواد في معلقتي علقمة وامرئ القيس(٣٩)، والقصيدتان هذه المرة من وزن الطويل، وقد أكدت النتيجة الخلاصة التي وجدناها في وحدات الأطلال الثلاثة السابقة ؛ فمن خلال قوة الحركة وتنوع القوة، كانت الاختلافات المتعددة بين الوحدتين عديمة الدلالة، لدرجة أننا يمكن أن نقول باطمئنان، أن أنظمة الحركة فيهما هي هي.(٤٠) وقد ثبت مرةً أخرى وجود علاقة بين الغرض ونظام الحركة.

وأخيرًا تمت مقارنة أبيات طرفة التي يفخر فيها بثلاث من عيشة الفتى : الشراب وركوب الخيل والمغامرة، وأبيات امرئ القيس في نفس الموضوع(٤١)، وقد وُجِدَ أن كلتا المجموعتين من الأبيات تحتوي على حركات بالغة الهدوء، وعلى تنوع أعلى قليلا من ذلك الموجود في العينة العشوائية للتوزيع. ورغم أن أبيات طرفة كانت أقل انتظامًا وحركاته كانت أعلى قليلا، فإن كلا الشاعرين – إذا رجعنا إلى النموذج العشوائي – كانا متطابقين تقريبًا كان الإطار المرجعي لهذا المنهج كما طبقناه هنا، هو التوزيع العشوائي. وسيقوم المدخل الأكثر تنقيحًا على إطار مرجعي، تحدده دراسة مستقصية لمجمل قصائد الشعر الجاهلي، وهو ما يقدم تمثيلا أكثر مصداقية لنظام الحركة. ومع ذلك، فبعدد محدود من الأبيات كالعدد المستخدم هنا، كانت النظرية قادرة أولا، على إثبات المصداقية البنائية لأصوات الحركة في الشعر الجاهلي، وقادرة ثانيًا على تحديد المعدلات العامة للحركة لدى شعراء مختلفين.

من بين كل الشعراء الذين درسناهم، بدا أن طرفة وامرأ القيس مثلا كانا أقل انتظامًا من الباقين، وهي الحقيقة التي قد تفضي إلى تصنيف دقيق للشعراء، من حيث الطبقة والمدرسة والتعاصر. وبعد أن يتم تجميع عدد أكبر من الأبيات والقصائد، قد نكون قادرين على استنتاج

(معرفة المعدلات المختلفة للحركة عند الشعراء) مؤلف قصيدة معينة أو الجيل الذي ينتمي إليه.

(٧)

ومع أن هذه الدراسة تهتم بمثال واحد لقصيدة جاهلية متعددة الأغراض(٤٢)، مثال نمطي للمعلقات ؛ فإنها تنطبق كذلك على عدد أكبر من القصائد في دواوين الشعراء الجاهليين، كما تنطبق على قصائد متعددة في مختارات الشعر الجاهلي، كالمفضليات والأصمعيات.

لا يحتوي كثير من هذه القصائد على وحدات خاصة بالأطلال، وينتهي كثير منها بوحدات لا ترتبط عادة بالمديح أو الهجاء أو الفخر أو الرثاء، كما أن هناك قصائد أخرى لا تحتوي على وحدة الرحلة. لكن كل هذه القصائد تتألف من جزءين على الأقل، وتسير من البداية إلى النهاية وفق نموذج : نقص، توسط، اتزان النقص.

وسيعمل الجزء الثالث من هذه الدراسة على تصنيف الشعر الجاهلي عمومًا، آخذًا في اعتباره، لا نمط القصيدة المشار إليه سابقًا فحسب، بل أيضًا مثل تلك القصائد التي تتألف من وصف خالص، وقصائد المناسبات، والقصائد وحيدة الغرض أو البعد.(٤٣) وسنستخدم نموذج فلاديمير بروب- في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»- لتصنيف الأغراض وفقًا لبنيتها، وأنظمتها الكنائية، وكلماتها المفردة من حيث مهمتها الدلالية والنحوية.

وسيهتم التصنيف بالأغراض والموضوعات والصور، بصفتها أنظمة أسلوبية معروفة، لها رمزيتها، ولها علاقتها بأنواع أدبية معينة(٤٤)؛ ذلك أن التحليلات الأسلوبية من هذا النوع، وحدها هي التي يمكن أن تحمي أي تصنيف من الطابع الثيمي الصرف.

في دراستنا هذه، نجحت بنية معلقة امرئ القيس، فيما أعتقد، في تأكيد الرؤية الجاهلية والبنية العامة للقصيدة الجاهلية، وقد تم رسم خطوطها الأساسية بعد نظرة متأنية في معظم القصائد الجاهلية المتاحة.

الهوامش

١ - راجع «أبيهات»، العدد الثاني (١٩٧٧) ص٢٢٧-٢٦١.

٢ - راجع على سبيل المثال ترجمة سي. إم.بيتسون للبيت الخامس من المعلقة، ضمن كتابه «المتصل البنيوي في الشعر: دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية»، باريس ١٩٧٠، ص٣٥، حيث يترجم «يقولون They say لا تهلك أسى وتجمل»، بينما الترجمة الصحيحة التي تعطي للفعل «قال» معنى الاستمرار هي They would say

٣ - كمال أبو ديب : نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي، الجريدة الدولية لدراسات الشرق الأوسط العدد السادس (١٩٧٥) ص١٦٥.

٤ - راجع الدراسة الممتازة للزمان والمكان في الأدب التي كتبها جورج بوليه تحت عنوان «المسافة الداخلية» ترجمة إليوت كوليمان (آن أربر١٩٨٤).

٥ - لتعريف أزواج العلاقات راجع كلود ليفي شتراوس الأنثربولوجيا البنائية، ترجمة كلير ياكوبسون وبروك شيوف، نيويورك ١٩٦٣ ص٢٠٦.

٦ - في الجزء الثالث من هذه الدراسة «مورفولوجيا القصيدة الجاهلية» سأتناول القصيدة الجاهلية بصفتها نوعًا له سماته التي تتشابه أحيانًا مع سمات الأنواع القريبة وتختلف عنها أحيانًا.

٧ - المفضل الضبي : المفضليات، تحقيق لايال (جزءان) أكسفورد (١٩١٨-١٩٢١) العدد١٢١. يقول البيت الثاني.

وبُدِّلا من ليلى بما قد تَحُلُه

نعاج الملا ترعى الدخول فحوملا

ويقول البيت الأول من معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

الصيغتان كلتاهما تأتيان في الجزء الخاص بالأطلال، وكلتاهما تكشفان عن الحالة البالية للأطلال بعد رحيل القبيلة. راجع ميشيل زويتلر : التقليد الشفاهي في الشعر العربي الجاهلي، سماته ومضامينه (كولومبس-أوهيو١٩٧٨) ص٢٣٨.

٨ - زويتلر : المرجع السابق، ص١١٤-١١٥.

٩ - فيما يخص الصوامت بشكل عام في العربية راجع: جين كانتينو: مقالة في فقه العربية الفصحى، مجلة المجمع اللغوي بباريس ٤٣ (١٩٤٨) ص٩٣-١٤٠، وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، القاهرة (١٩٦٥) ص٢١-٤٤.

١٠ - راجع على سبيل المثال بيتسون في المرجع السابق، وريناتي جاكوبي: دير عبدون لابن المعتز، تحليل بنيوي، مجلة الأدب العربي ٨(١٩٧٨) ص٣٧-٥٨.

١١ - هناك دراسة شيقة لزكي الأورسوزي: المعلقات الكاملة، الجزء الأول، دمشق (١٩٧٢) لكنها مقترنة بالحس القومي للأورسوزي.

١٢ - أود أن أشكر الأستاذ Leigh Lisker والأستاذ John Fought من قسم اللغويات بجامعة بنسلفانيا لمساعدتهما لي فيما يتصل بالمصطلح في هذا الجزء

١٣ - لدراسة القيمة الخاصة بالصائت في السويدية مثلا، انظر سونار فانت: الكلام، الأصوات والسمات، كامبردج (١٩٧٣) ص١٩٢، وص١٨٣-١٩٠.

١٤ - سلمان العاني : فقه اللغة العربية: دراسة صوتية وسيكولوجية، باريس(١٩٧٩) خاصةً الصفحات٢٧-٢٨.

١٥ - انظر بيتر لادفوجد : أوليات علم أصوات اللغة، شيكاغو-لندن (١٩٧١) ص٧٥ ؛ فوفقًا لنظريته عن التوتر، ستكون قوة «إ» و«أ» أكبر من قوة «أ».

١٦ - انظر جيرندر: رأي علماء الصوتيات العرب في الصوامت والصوائت، مجلة العالم الإسلامي، العدد٢٥ (١٩٣٥) ص٢٥١ -٢٥٢. وانظر أيضًا ابن سينا: الصوتيات العربية (رسالة ابن سينا حول مسألة النطق وأصوات الكلام) ترجمة خليل سمعان، لاهور (١٩٧٣) ص٤٨-٤٩.

١٧ - راجع السيوطي: كتاب الأشباه والنظائر، تحقيق عبد الرءوف سعد،

القاهرة (١٩٧٥) ص١٦٠-١٨٢.

١٨ – انظر: M.E.C.A.S قواعد العربية الفصحى الحديثة، إعداد مركز الشرق الأوسط للدراسات العربية، بيروت (١٩٧٥) ص٢٥٢.

١٩ – نجم الدين كوبرا : فوايح الجمال وفواتح الجلال، تحقيق فريتز مير، ويسبادن (١٩٧٥) ص٥٢-٥٣

٢٠ – ليس هذا صحيحًا في حالات أخرى (في حالة «بيتِكِم» و«بيتُكم» مثلا) ولابد أن حرف الهاء مسؤول هنا بشكل جزئي عن تغيير الحركة. غير أن هذا لا يقلل من مصداقية الملاحظات المشار إليها سابقًا.

٢١ – أنا أستخدم الكلمة هنا بالمعنى الذي استخدمه بها دو سوسير حين وصف «النظام» اللغوي

٢٢ –حين وضعت الصوائت/ لحركات على رسم بياني، طبقت المنهج العربي في التقطيع ؛ فلم أستخدم سكونًا بعد الحركات الطويلة، لأن الصوت لا يتوقف، ومن ثم فإن «فعولن» تتكون من (a, u, u, and o) فالسكون لا تستخدم إلا حين يتوقف الصوت. وهكذا بدا البيتان، الأول من معلقة لبيد، والرابع والخمسون من معلقة امرئ القيس، في الرسم البياني، على هذا النحو:

٢٣ – هذه الوسيلة الحسابية : هي حجم الاتجاه المحوري في مجموعة من الحركات : ف أ

٢٤ – التفاوت معيار لمعدل التفاوت(تشتت مجموعة من الحركات بعيدًا عن معنى هذه الحركات) وبعبارة أخرى : التفاوت هو مجمل مجالات الانحراف في الأرقام، بعيدًا عن معناها الذي تقسمه N

٢٥ – هذا هو معيار الاختلاف بين حركتين متتابعتين,xi and xi حيث 1+ j = j، وهكذا نحن ننظر إلى...x1-x2-x3

٢٦ – المعدلات التسعة هي :

١)عدد الذرى في بيت من الشعر.

٢) عدد المنخفضات في بيت من الشعر.

٣)عدد التغيرات الحادة في الاتجاه.

٤) نقطة البداية (أول قيمة في بيت من الشعر).

٥) نقطة النهاية (آخر قيمة في بيت من الشعر)

٦) الفارق بين نقطتي البداية والنهاية.

٧) عدد الحركات المختلفة في كل بيت.

٨) المعدل وتفاوته بالنسبة لكل بيت.

٩) المعدل وتفاوته في القصيدة ككل.

٢٧ – بالنسبة لبحر الكامل، أخذنا أحد عشر بيتًا من معلقة لبيد، وثلاثة أبيات من معلقة زهير، وثلاثة أبيات من معلقة امرئ القيس، وثلاثة أبيات من معلقة عنترة. أما بالنسبة لبحر الطويل فأخذنا عشرة أبيات من علقمة، وعشرة من امرئ القيس ،وأربعة أخرى من امرئ القيس، وأربعة من طرفة وللتعرف على مصادر هذه الاقتباسات.

٢٨ – قام بإعداد البرنامج واختباره البروفيسور جاري فاولر من قسم الجراحة بجامعة ميتشيجان. ونحن نعتزم (أنا وآن أربر والبروفيسور فاولر) أن نطور برنامجًا أفضل، وسوف يكون البرنامج تحت الطلب من خلال الكتابة للمؤلف.

٢٩ – كل الأبيات سيكون بها نفس العدد من السواكن. نفس العدد من الفتحات والضمات والكسرات.

٣٠ – وهكذا، فإن كلمتي «هادئة» و«مرتفع» تشيران إلى وضع حركات معينة على الرسم البياني ؛ فالفتحة وألف المد والضمة تسمى حركات هادئة، بينما تسمى الواو الممدودة والكسرة والياء الممدودة حركات مرتفعة. والسكون، مع أنها ليست حركة، تستخدم إطارًا مرجعيًا، يتم بناء عليه ترتيب وضع الحركات على الرسم البياني ارتفاعًا وانخفاضًا

٣١ – من الأدق أن نقول إن البيت ٣٩، وهو بيت ينتمي إلى قسم الوصف، فيه حركات أعلى وتشتت أكبر ؛ ومع ذلك فإن البيت٣١ يختلف عن الأبيات اللاحقة في أنه يصف البيضة بشكل عام. ويمكن اعتباره إذن، بموقعه الخاص هذا، بيتًا انتقاليًا بين قسمي الوحدة

٣٢ – يختلف البيت٤١ عن بقية الأبيات في هذا المشهد لأنه يتناول صفات جسدية محددة ، لكن من المهم أن نلاحظ أن نسختين من المعلقة قد وضعتا البيت مكان البيت ٣١ (انظر زوزني المرجع نفسه، ص ٢٧٢.)

٣٣ – يختلف البيت ٧٥ اختلافًا كبيرًا عن بقية الأبيات في هذه الوحدة، لكن هذا الاختلاف لا أثر له من الناحية البنيوية، كما أنه لا يغير من المعدلات في هذه الوحدة والنظرية لا تتلاءم حسابيًا مع مستوى البيت المفرد.

٣٤ – نسخة المعلقة المستخدمة هنا هي نسخة ابن الأنباري، ويمكن أن نقول إن اختلاف البحر (الكامل في حالة لبيد مثلاً) قد تؤثر في المعدلات، غير أن المقاطع الثلاثة من بحر الكامل (انظر الفقرات التالية بعد قليل) تعطي نتائج متساوقة مع نتائج بحر الطويل في معلقة امرئ القيس.

٣٥ – تم حساب التشتت خلال التحليل، وفقًا لابتعاده عن التوزيع العشوائي الذي يساوي ٣,٠

٣٦ – أثبتنا أن انعدام الاتساق سمة من سمات نظام امرئ القيس، سواء في المعلقة أو في المقطوعات الأخرى التي حللناها بهذا البرنامج.

٣٧ – كل مقطع يتكون من ثلاثة أبيات، انظر كتاب دابليو أوالدت «دواوين الشعراء الستة العرب القدامى» (باريس، ١٨٧٠) قصيدة عنترة (رقم١٩) وقصيدة زهير (رقم٤) وقصيدة امرئ القيس (رقم٥٩).

٣٨ – التشتت منخفض جدًا في وحدة الأطلال عند لبيد، بينما جاء التشتت في هذه الوحدات الثلاث، وهي من نفس البحر (الكامل)، عاليًا جدًا.

٣٩ – انظر في كتاب ألوارت قصيدة علقمة (رقم١) الأبيات ١٩-٢٨، وقصيدة امرئ القيس (رقم٤) الأبيات٢٣-٣٢.

٤٠ – كان امرؤ القيس غالبًا أعلى بنسبة ٥٪ في المعدلات الثلاثة التي درسناها، ولاحظنا أيضًا أن المعدلات في وحدة الجواد في المعلقة هي نفسها المعدلات في نفس الوحدة من قصيدة علقمة.

٤١ – انظر في كتاب ألوارت قصيدة طرفة (رقم٤) الأبيات ٥٦-٥٩، وقصيدة امرئ القيس (رقم ٣٦) الأبيات ١-٤.

٤٢ – استخدمت كلمة «متعددة الأغراض» في هذه الدراسة للإشارة إلى أن غرضين أو أكثر من الأغراض السائدة تلعب أدوارًا متعارضة في القصيدة . وفي الجزء الثالث من هذه الدراسة سنتبنى تصنيف أبي ديب الذكي للقصيدة الجاهلية مع بعض التعديلات (انظر أبو ديب ص ١٥١).

٤٣ – انظر على سبيل المثال القصائد التالية المأخوذة من كتاب ألوارت : رقم١٨(ص١٢٥-١٢٨)، ورقم٣ (ص٤-٥)، ورقم ١٨ (ص٢٠)، ورقم٢٥ (ص ٢٦-٢٧) ، ورقم ٧ (ص ٦٤-٦٥).

٤٤ – أقصد بالأنواع بشكل عام، المديح، والهجاء، والفخر، والرثاء.

السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

السرد والزمن والموت في (ذاكرة للنسيان) و(حريق الأخيلة)

بطرس حلاق *

يتصدى الفيلسوف بول ريكور للبنيوية اللازمنية في النقد الأدبي، فيؤكد على أولية الزمن الحاسمة، قائلا: انه يجدر بنا أن نعتبر السرد حارسا للزمن[1]، ومعتبرا ان كل سرد يهدف الى «الانفتاح على معنى ما»، وذلك بتنسيقه الزمن الماضي وبتأسيسه فعلا في زمن قادم وبمجابهته ما هو «آخر الزمن»، أي الابد والموت، فأساسا يهدف السرد الى ترويض مكائد الزمن، مأساوية الزمن العابر، إن هذا المبدأ، البالغ الجلاء في الحكايات التأسيسية كالتوراة والكتب المقدسة التي تتقصى مشكلة الأصول والأخلاق والموت، ينتظم بشكل واضح السيرة الذاتية، حيث يستبين الفنان معنى حياته ويؤسس مستقبله ويصارع موته الشخصي.

من هذا المنظور يكتسب العملان اللذان اخترتهما– وهما «ذاكرة للنسيان»[2] لمحمود درويش و«حريق الأخيلة»[3] لإدوار الخراط– قيمة نموذجية لان معناهما منوط بالزمن والموت. فـ«حريق الأخيلة»، الذي يجعل منه الرقم سبعة عالما شموليا مثاليا، مسكون بالموت، البادي في زوال عوالم المؤلف الداخلية والخارجية، حيث يفنى لهبا لهذا الحريق كل ما يراه المؤلف– بل يحاول أن يراه– وكأنه لايزال حيا، كيما يتسنى له أن يحتفظ بشظايا الماضي حية بحياة متوهجة.

أما «ذاكرة للنسيان» فيهيمن الموت عليها بقدر أكبر، إذ

★ ناقد وأكاديمي يقيم في باريس.

أنها في الموت تجد منبعها: إنها تنبثق من ذلك اليوم العصيب، يوم «هيروشيما الفلسطينية»، حيث يبدو الكاتب وكأنه يحيا موته الوشيك.. يرتكز المؤلف عل هذا اليوم ليحيط بموته الرمزي الأول، الخروج من فلسطين، وبجذوره الثقافية الضاربة في التاريخ العربي، وليواجه أيضا حياته ذاتها وموته كفلسطيني وكمجرد انسان، لا يكتسب هذا العمل أبعاده الحقيقية الا في الضوء الباهر الذي يلقيه دنو الموت على الحياة.

لا أسعى، في اطار هذه الدراسة، إلى الاحاطة بكافة جوانب هذين العملين الثرية، بل أتقيد، عمدا، بجانبين هامين يتعلقان بجماليات السرد، فأحاول أولا أن أتبين، انطلاقا من مفهوم تعدد الاصوات، كيف قام الوعي الحاد بالموت بهيكلة العمل من داخله، أو بتعبير آخر: كيف انعكس هذا الوعي في النسيج السردي، ثم أتناول الجانب الآخر المتعلق بالسيرة الذاتية.

عالم محمود درويش

تعدد الأصوات

يتجلى عمل محمود درويش، لأول وهلة، وكأنه دراما قديمة حسب مفهوم المسرح الكلاسيكي الفرنسي في القرن السابع عشر، اذ يبدو منصاعا لقانون الوحدات الثلاث: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث. المكان: بيروت الغربية وقد أصبحت كلها مسرحا، حدوده خطوط الحصار المحكم الذي ضربه الجيش الاسرائيلي. الزمان: يوم من أيام شهر آب/ أغسطس عام ١٩٨٢، تراكمت فيه أجسم الأحداث(٤) الحدث: أعمال الكاتب وأقواله وأفكاره من الساعة الثالثة صباحا، أي منذ أخرجه من حلمه دوي القصف الاسرائيلي،وحتى الساعة العاشرة مساء، حيث عاد إلى نومه وحلمه بعد أن أمضى نهاره يجوب المدينة لمقابلة الناس والأماكن.

هنا ينتهي وجه الشبه بالدراما الكلاسيكية، إذ يفترقان في الحبكة التي تتضمن، وفقا للمعايير الكلاسيكية، بداية وسيرورة ونهاية.. هذا، إلا إذا اعتبرنا بمثابة حبكة ذلك الخيط الرفيع الذي ينتظم السرد وينقل السارد- الشخصية (السارد البطل) من الرهبة امام الموت إلى نوع من السلام الداخلي الذي يتمثل الموت نفسه، بيد أن هذا الاعتبار لا يشكل إلا مقاربة ممكنة، ليست، على كل حال، بالأهم.

أحرى بنا أن نتكلم لا عن حبكة مفردة بل عن مشاكل من حبكات، وبالأصح من اشكاليات تنبثق جميعها من لحظة حرجة واحدة، هي لحظة الاقتراب حسيا من الموت، في هذه المواجهة يلتهب كل شيء، ما عدا الجوهري، فيتكثف في اللحظة الراهنة زمن الراوي بأكمله، بل كافة أزمنته، وتتعرى كل الأبعاد التي تكونه، من البعد الأكثر حميمية الى البعد الكوني الأشمل. فتصدح، في وعيه، الأصوات المعبرة عن هذه الأبعاد دفعة واحدة متزامنة. فلو استعمل الراوي وسيلة سينمائية لتسنى لنا أن نلتقط جميع هذه الأصوات من أول وهلة. غير أنه يتوسل الكتابة، وهي خطية بالضرورة، ولذا لا تبلغنا هذه الأصوات إلا بالتوالي. بيد أن القارئ يشعر بأن تلك الأصوات كلها تتدافع عجلى لتظهر بصورتها الطباعية. ألهذا يجري السرد دفقة واحدة عفية، بلا انقطاع، بلا عناوين فصول، دون ترك بياض في نهاية الفصل للانتقال الى الصفحة التالية، ما خلا تنفسا سريعا يأتي في وقته- وأحيانا اعتباطا- يشير إليه مربع أسود من آن لآخر؟

مع ذلك، ثمة موضوعة ذات حضور مهيمن ترمز الى تضافر هذه الأصوات- أو تعدديتها، حسب الاصطلاح[٥]- ألا وهي موضوعة البحر، أو الماء/ الأنواء بشكل عام. ففي هذا النهار النشوري، يشكل الماء الحيز الوحيد حيث تدور الأحداث وتتحرك الكائنات والأشياء، الماء يفعم البشر والجماد، يملأ الهواء واليابسة والبحر، بحيث أنه يمحو الحدود بين هذه العناصر. فيغدو كل شيء مائيا: القنابل والصخور والقطط والحبيبة. وقد تنعكس الأمور فيتجلى الماء بصورة الجماد أو الهواء: «السماء تنخفض كأنها سقف اسمنتي يقع، البحر يتحول الى يابسة ويقترب»[٦]. الماء يملأ الفضاء وكل ما يتحرك فيه، بل أكثر من ذلك: إنه يضبط الزمن ويهيمن عليه، إذ ان الزمان نفسه يصبح مكانا. فالمؤلف يضيف ، بمثابة عنوان فرعي، الإشارة التالية: «الزمان: بيروت. المكان: يوم من أيام آب ١٩٨٢». يتجمد الزمن بصورة مكان ويميع المكان على

صورة ماء. فيصبح الماء لا رحما أموميا فحسب بل سديما نشوريا (ابوكاليبتيكيا) يشير الى نهاية عالم وولادة عالم آخر، ويحيل الى ذلك السديم البدئي الذي يقال انه أشرف على خلق الكون في بداية الأزمنة، سديم يتضمن، بالقوة، كل ما سيبزغ الى الوجود من كائنات وأشياء على نحو يكاد يكون تزامنيا. انه حيز الأصول الأسطوري. فهل هنا يكمن السبب في أن الراوي يشعر بأنه فرد وحيد، في ذلك الصباح، شأن آدم في فجر الخليقة حين لم تكن المخلوقات قد تسمت بأسمائها؟[7] «خرجت للتو فلم أعرف أين أنا. لم أعرف من أنا. لم أعرف ما اسمي ولا اسم هذا المكان، لم أعرف أن في وسعي أن أمتشق ضلعا من ضلوعي لأجد فيه حوارا لهذا السكون المطلق. ما اسمي؟ من سماني؟ من سيسميني... آدم...!»[8]، والنصان التراثيان اللذان يخطران بباله حينئذ ويدرجهما في سرده، يعززان تلك الفكرة، فهما يتحدثان عن الماء والخلق. يشهد نص ابن سيده[9] على حضور الماء بشكل طاغ في المعجم التراثي العربي، أما النص الثاني فيتناول بنفس النفحة الماء وخلق العالم [10] وثمة أمر ذو دلالة: الماء والخلق يرتبطان ارتباطا وثيقا بالقلم، وهو أيضا أداة خلق، بها يأتي الى حيز الوجود عالم الراوي، يتم ذلك في أن يدخل مصير الشعب الفلسطيني في لحظته الحرجة، في حالة مخاض.

تصنيف الأصوات

عديدة هي الأصوات الملعلعة في هذا العمل، وهي تحيل الى عوالم فكرية وشعورية شديدة التباين، لكنها تتمايز أيضا في كل عالم من هذه العوالم لتخلق كوكبة أخرى من الأصوات. وهكذا لا تترسخ تعددية الأصوات في فئات مختلفة فحسب، بل داخل كل فئة أيضا. وسأقصر الحديث على ست فئات هي الأهم.

١ – فئة الـ«أنا» الساردة، التي تشمل الصوت الراوي للأمور الأساسية المباشرة (جو المقهى، المرأة، الاصدقاء، الخوف...) صوت الذاكرة (النزوح الأول عام ١٩٤٨ الذي عرف الراوي بلبنان لأول مرة، فترات السجن، الإقامة الجبرية، الحب الاشكالي المتبادل مع اسرائيليات، الخروج النهائي من البلاد...)، صوت المناضل، صوت الشاعر..

٢ – فئة بيروت، وتنقسم إلى مدن عديدة: بيروت الجبانة المتمثلة بأصوات الكتائبيين، بيروت– الشعب المتمثلة بأصوات الشارع في المنطقة الغربية، بيروت المثالية التي تحلم بإقامتها مستقبلا أصوات المنضالين من فلسطينيين وعرب ومتعددي الجنسيات، بيروت المتراجعة عن جسارتها المتمثلة بأصوات المناضلين الذين هجروا النضال.

٣ – فئة فلسطين، وتشمل: فلسطين– الذاكرة الكلية الحضور، فلسطين المناضلة (بمناضليها المثاليين الشجعان، وزعمائها الأفذاذ والكثيري الهفوات في آن، ومسؤوليها الماهرين في الحسابات والغش)، فلسطين التي لا تجد موقعها من لبنان، فلسطين التي يحلم بإقامتها، فلسطين التي تبدو وكأنها خسفت الى غير رجعة.

٤ – فئة العالم العربي، وتشمل الحكام الذين، شأن الكواسر، ينتظرون بلذة بالغة لحظة موت الضحية، الجماهير العاجزة التي صرفها القمع الى اهتمامات يسيرة ككرة القدم والفيديو، تراثا مزريا ورائعا في آن...

٥ – فئة الصهيونية وتشمل: الفكر العتيق المتحجر الذي ينفي كل ما هو آخر (بيجين، يهوه الأمر بابادة أهل أريحا عن بكرة أبيهم، الاذاعة الرسمية..)، الوعي القلق الشجاع (مناضلو حركة السلام الآن، أوري أفنيري)، الوعي المندبق بالذات.

٦ – فئة العالم الخارجي، وتشمل: العقل السياسي الصلف الميكيافيلي الذي تعبر عنه مختلف الحكومات ولا سيما الحكومة الأمريكية، الوعي الشقي عند المتعجلين الى انهاء هذا المشهد المزعج بأي ثمن كان.

من المهم بمكان ألا نختزل هذه الأصوات المتعددة الى تصرفات ومواقف فكرية، أو الى حالات ذهنية يسردها الراوي ويعبر عنها بشكل مسرحي، إنها كلمات تعكس عوالم مرتبطة بشخصيات وجماعات، فهي أصوات بكل معنى الكلمة. ومع انها لا تبلغ جميعها نفس الدرجة من الاكتمال، فإنها تبقى مع ذلك أصواتا حقيقية يثيرها احداق الموت الفردي، او تحيل الى موت جماعي محتمل ومخشي. أو بتعبير آخر، ان هذا العمل– حسب تعبير

باختين متحدثا عن دوستويفسكي– لا ينبني وفق «وحدة وعي مفرد امتص ما عداه من أنواع الوعي وكأنها مجرد موضوعات، بل كوحدة مكونة من تفاعلات بين عدة أنواع من الوعي لم يتحول أي منها موضوعا بالنسبة للآخر». (١١)

إن كان صوت أنا الراوي يتمايز بسهولة عن الأصوات الأخرى بفضل نبرته الغنائية وبسبب من المكانة التي يحتلها الخطاب الانشائي، إلا أن الأصوات الأخرى تظل مستقلة بذاتها، آية هذه الاستقلالية تمايز الاساليب الخطابية والأجناس الأدبية المستعملة. عند دوستويفسكي، المعلم البارع في تعدد الأصوات وفق باختين، يقوم هذا التعدد أساسا على استخدام الخطاب المنقول بأسلوب مباشر (الحوار) وأحيانا على استخدام المذكرات (على سبيل المثال: حياة الناسك زوسيما من خلال يوميات أليوشا، في رواية الإخوة كارامازوف). أما درويش فيستعمل الى جانب هذه الأساليب أساليب أخرى عديدة. إذ نجد الى جانب الخطاب المنقول بأسلوب مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر، والى جانب الخطاب المستقل أو المونولوج الداخلي، السرد والحلم والبورتريه والقصيدة والمقال الصحفي، وكذلك التناص عبر استشهادات مقتبسة من الكتاب المقدس (بعهديه القديم والجديد) ومن تفسير القرآن (نص ابن الأثير) ومن المؤرخين العرب والأجانب.. ومن المذكرات (نص اسامة بن منقذ) ومن المعجميين (ابن سيده) ومن الأدب العالمي (سرفانتيس) ومن أعمال الشاعر نفسه. ولا ننسى شكلا من التناص أكثر رهافة مما ذكرنا، ألا وهو معارضة الكلاسيكيين من عرب وغيرهم فهكذا يتراءى من خلال بورتريه «الكعب العالي» (ص١٦٠) نص الجاحظ الشهير «العصا»، ومن خلال الحلم الذي يظهر فيه عزالدين قلق (ص١٩٨) يتراءى نص المعري الشهير «رسالة الغفران»، ومن خلال وصف مفعول القنابل الانشطارية التي ألقاها الجيش الاسرائيلي (ص٩٨) يتراءى النص الانجيلي الذي يعلن عن عودة ابن الانسان وبعض فقرات من سفر «رؤيا يوحنا».

هذه الأساليب المتنوعة تمنح الأصوات استقلالية حقيقية، يتفاوت حجمها من حالة لأخرى. وأغلب الظن أن ذلك ما يضفي طابعا دامغا على مأساوية المصير الفلسطيني المعاصر في اعصار الأصوات المتنافرة، حيث لا يبين أي مخرج مضمون العواقب، كما لا ينتفي أي مخرج، بما فيه الانقراض التام في طيات التاريخ. ينعكس هذا الموقف في عنوان الكتاب نفسه، إذ يحار المرء الى أي صوت ينسبه: أ إلى صوت الراوي؟ في هذه الحالة– كما يلاحظ صاحب الترجمة الانجليزية في مقدمته– يهدف العمل الى تثبيت الأحداث المأساوية التي عاشها المؤلف، كي يتمكن من التحرر منها عن طريق النسيان وقد يهدف أيضا الى تثبيت ذاكرة جمعية، حكم عليها الكثيرون بالنسيان، فللحيلولة دون امحائها، أم يكون الصوت صدى لصوت آخر، هو صوت الصهيونية والعالم الخارجي، وكلاهما لا يتوقعان مستقبلا آخر سوى اختفاء فلسطين، التي لاتزال تريكهم؟ يترك المؤلف السؤال معلقا ولا ينفي أي أفق محتمل. هذا هو تحديدا معنى المأساوية النابعة من هذه الأصوات المختلفة التي يعج بها النص.

تعدد الأصوات والكرنفال

ان هذا الوضع الأقصى المتفجر المفتوح على كافة الاحتمالات استدعى إذن تعددية في الأصوات متفجرة هي أيضا، ليس فقط عدديا وانما أيضا في نوعية الأساليب، وفي الأجناس الأدبية المستعملة. لكن هذه الكثرة في الأشكال الأدبية أبعد ما تكون عن تحويل العمل الى لوحة كولاج (قص ولصق)، بل تعزز تعددية صوتية عضوية، يدعمها أسلوبان آخران مرتبطان بالأدب الكرنفالي– وهو الأدب المتميز أصلا بتعدد الأصوات، على رأي باختين– يعتمدان على حيز الأغورا (Agora) والثنائية.(١٢)

يحيل حيز الأغورا الى الأدب اليوناني الذي خلف عصر الملحمة، والذي كان يدور عادة في مكان عام يسميه اليونان الأغورا (ما يقابل السوق/ الميدان)، وهو حيز جماعي مفتوح، يعبر الفرد فيه عن اكثر أحاسيسه حميمية على مرأى ومسمع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة، بل كان يقوم بين الطرفين تلاؤم تام. في عمل درويش،

يتخذ الحيز شكلين متمايزين، فالى جانب الحيز الأسطوري الذي تكلمنا عنه آنفا والمرتبط أساسا، على الأرجح، بصوت الأنا الساردة، يرتسم حيز آخر يتكشف عن روح الأغورا- وأقول روحية الأغورا لا ايديولوجيتها. فالأحداث كلها تقريبا تدور في أماكن عامة كالساحات والشوارع والمقاهي وردهات الفنادق الكبرى وأقبية المباني العامة.. وكأنها تخلق بين مختلف الشخوص تلاؤما تاما، لا على الصعيد الايديولوجي وتحليل الموقف السياسي، بل على صعيد الشغل الشاغل والسياق النفسي الناشئين عن مالرجتياح، كما هي الحال في جو الكرنفال الاغريقي، ولكن بالحفاظ على استقلالية الأصوات.

وكما في الكرنفال، نجد الثنائية واختلاط النبرات، ففي خضم هذه المأساة التي تتحكم بمصير السارد ومصير الأفراد الآخرين وبمصير شعب بكامله، لا بل بمصير الحلم العربي بالتحديد، ينبثق من كل صوب التافه والفكه والسخري. فالتافه يبلغ ذروته في الكلام الشديد الإطناب عن اعداد القهوة، الذي يملأ الصفحات الأولى من النص. لا غرو أن السارد، حين يطيل الحديث عن فن إعداد القهوة وعن نفسية من يعدها وعن دوره في حياته الشخصية، فانه يهدف أولا إلى تبليغ المعتدي المقتدر رسالة تحد. غير أن هذه الرسالة تتجلى بالتحديد في الأهمية المعطاة للتافه. نجد هذا التافه أيضا في النشيد الذي يتغنى بالكعب العالي والمقحم في غير موقعه. أما الفكه، فيبدو في جلسات النميمة واختلاق الاشاعات، وفي وقائع عيد ميلاد الراوي الأربعين التي تشبه الى حد ما طقس أضحية قديم (تقديم القرابين البشرية). أما السخري فيملأ أرجاء النص: الحي الذي يفرغ من سكانه خوفا من طرد ملغوم داخل سيارة وإذا باللغم فأر يقرض الحديد الصدئ، المسؤولون في منظمات فلسطينية الذين يحصون عدد شهدائهم ويبالغون في العدد لرفع شأن منظماتهم تجاه المنظمات الأخرى، الفتاة البورجوازية الكتائبية التي تسقط خيالات حبها لفرنسا على جندي اسرائيلي، شلومو، يتضح أنه يمني الأصل لا يفقه كلمة فرنسية واحدة ويبول كما يحلو له عند كل منعطف، كلها أساليب تنتمي الى الكرنفال وتخلق إطارا مثاليا لتعدد الأصوات، إذ أن شبح الموت يفجر المأساوية والكرنفالية.

السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

هذا إذن عمل شديد الغنى بتعدد الأصوات، يوظف عددا من الأساليب الانشائية والاجناس الأدبية. فما هو موقعه من السيرة الذاتية، التي يفترض أنها تتجسد، بالتراث الغربي، في سرد يسوده الراوي- المؤلف؟ لكن قبل أن نجيب على هذا السؤال الجوهري، علينا أن نستوضح جانبا آخر ذا طابع تاريخي. فالنقد الخارجي يبرز بعض الخلل في النص: الأحداث المروية لم تتم، تاريخيا، في نفس اليوم (فمثلا لم يتم تدمير عدة مبان بالقنابل الانشطارية في نفس اليوم الذي استقبل فيه ياسر عرفات أوري افنيري في قبوه). والواقع ان السرد يكثف بيوم واحد مجمل ما وقع من أحداث في عدة أيام متقاربة. غير أن التنويه بذلك لا يؤدي الى نتائج حاسمة، إذ من الممكن، مثلا، عزو ذلك إلى وهن اصاب ذاكرة الراوي، واعتبار أن الأمانة التاريخية لو اعتمدت، لما انتقصت شيئا من بنية النص ونبرته.. ولذا فاننا نعتمد فرضية منهجية تتجاوز هذا الخلل، الذي لا يلحظه إلا المؤرخ، لننظر في النقاط الأساسية عن كثب، فقد يعدل ذلك من مقاربتنا لجنس السيرة الذاتية كما يبدو في طرح فيليب لوجون في كتابه «ميثاق السيرة الذاتية» (١٣)، الذي يعتبر، حتى اليوم، الدراسة الأشمل والأمتن في هذا الميدان.

يميز لوجون، في تحديده، هذا الجنس الأدبي، مستويين اثنين، أعرفهما بالمستوى المعنوي والمستوى الشكلي. يعتبر المستوى الأول ان مفهوم العقد الذي يعقده الكاتب مع القارئ هو أساسي، فوحده هذا العقد، المتمثل في أغلب الأحيان بكلمة «سيرة ذاتية» المدرجة على الصفحة الأولى، يضفي على العمل حكمه القانوني الذي يميزه عن النص التخييلي الذي قد يحقق كافة مقتضيات المستوى الشكلي للسيرة الذاتية دون ان يدخل في خانتها. فان لم يظهر هناك عقد صريح أو لم يكن هناك عقد على الإطلاق، وجب البحث عن توقيع بالاسم الشخصي، وينبغي أن يتطابق إذاك اسم

الراوي– الشخصية مع اسم المؤلف المدون في الصفحة الأولى. في العمل الذي نعرض له، حيث لا يقترح المؤلف أي عقد، نجد أن توقيع المؤلف واضح للعيان، إذ يستشهد الراوي– الشخصية بمقالات وقصائد ينسبها الى نفسه مع أنها مقتبسة من دواوين منشورة باسم محمود درويش.(١٤) ومعترف له بها، كما اننا نلقى الراوي، أقله مرة، يسمى باسمه الشخصي، محمود، في سياق لا يدع أي شك في اسمه الكامل(١٥)، من الواضح إذن أن العقد المعنوي ملتزم به التزاما كاملا.

أما المستوى الشكلي فيثير مشاكل حقيقية، فلننظر في تحديد لوجون للسيرة الذاتية: «إنها سرد يستعيد ما مضى، نثري، يدونه شخص واقعي عن وجوده الخاص، مركزا على حياته الفردية، لا سيما على تاريخ شخصيته». ثم يفصل القول فيضيف: «يعتمد التحديد على عناصر تتعلق بأربع مقولات مختلفة:

١ – شكل الكلام

أ – سرد

ب – نثري

٢ – الموضوع المعالج: حياة فرد، تاريخ شخصية.

٣ – وضع المؤلف: تماهي المؤلف (على أن يحيل اسمه الى شخص حقيقي) والراوي.

٤ – موقف الراوي:

أ – تماهي الراوي والشخصية الرئيسية.

ب – منظور النص استعادي».[١٦]

تنطبق العناصر المذكورة على عمل درويش تماما، مع تحفظ واحد، يكمن في أنه لا يوجد تطابق كامل بينه وبين هذا التحديد. يبقى بينهما ما يشبه فجوة يتعذر ردمها. وهذه الفجوة بالذات هي موضوع تساؤلنا، إذ أنها تتصل أساسا بنقطتين أساسيتين: شكل الكلام، ثم هوية الراوي والشخصية الرئيسية. فلو كانت مخالفة هذا العمل للتحديد المعطى، حول هاتين النقطتين، مخالفة تامة، لأنزل هذا العمل، وفق معايير لوجون، في خانة السيرة الذاتية الشعرية أو البورتريه أو السيرة (البيوغرافيا)، غير أن هذه المخالفة نسبية فيما يخص النقطة الثانية وملتبسة في الأولى.

إن هذه المخالفة نسبية الى حد كبير فيما يتعلق بتماهي الراوي والشخصية الرئيسية. صحيح أن الأحداث التي تكون الإطار الفذ للحدث السردي لا تتحكم فيها على الاطلاق إرادة الراوي، إذ أنها منوطة مباشرة بقرارات المسؤولين الاسرائيليين والفلسطينيين، وبشكل غير مباشر باللعبة الاقليمية والدولية. فليس للشخصية الساردة أي تحكم فعلي في مجرى الأمور كما هي. غير أنها لا تستسلم لهذه الأحداث بسلبية. بل انها تنشط، وبشكل مكثف، على المستويين النفسي والرمزي، لتفرض ذاكرة وتفتح آفاقا وتبدل موقع الإشكالية بحيث تؤمن لنفسها دورا ومكانة في هذا المخاض عن عالم مرتقب، مع ما فيه من رهبة. ولكن لا يبدو أن الإشكال يكمن في هذه النقطة. بل في الطريقة التي يتصور فيها الراوي مكانه الشخصي. إذ أنه لا يتصوره على أنه فردي محض، بل يربط البعد الفردي بالبعد الجماعي ربطا محكما فهو ليس فقط ذلك الفرد المهووس بذاتيته الفردية– مع أن هذا الجانب جلي في سرد ما مضى من حياته وفي القلق الذي يعتصره في اللحظة الراهنة– انه مسكون أيضا بمصير شعب بل ومصير أمة. الواقع أن ما يثير الإشكال ويربك معيار السيرة الذاتية العادي يكمن في العلاقة فرد/ جماعة، يتجاوز هذا الأمر الميدان الأدبي ويضعنا تجاه مشكلة انثربولوجية خطيرة: هل الإنسان هو بالأحرى فردية متمايزة أم فردية تعانق الجماعي، لا سيما في اللحظات الحاسمة في تاريخ الشعوب؟ في صياغته للمعايير المؤسسة للسيرة الذاتية على نحو ملزم، يعتمد لوجون على ما أنتجه الغرب منذ قرنين، أي منذ أن اعتمدت الحداثة الغربية الفرد، الفاعل الفردي، محركا للتاريخ، فهل ينبغي، انطلاقا من هذا، تجاهل صيغ أخرى من الحداثة، تدرك الأمور بشكل مختلف، خاصة في اللحظات الحرجة من وجودها، وعلى الأخص عندما تجد نفسها مهددة بشكل من أشكال هذه الحداثة الغربية إياها؟ إن الرد على هذا السؤال بالايجاب يؤدي الى اعتماد التحديد الغربي للإنسان بشكل مطلق، وإلى اختزال عبقرية درويش التي يشكل البعد الفلسطيني فيها جانبا أساسيا، وإلى بتر أدب السيرة الذاتية بترا خطيرا. لا أجيب على هذا السؤال

الخطير، بل أكتفي الآن بطرحه.

أما الخروج الثاني عن المألوف فيتعلق بشكل الكلام، فبدل السرد النثري الخالص، نجد هنا خليطا من الأجناس، يسيطر عليها السرد في المحصلة، حتى وإن استعار من الشعر بعض رجعاته. فهذه الأجناس التي فصلناها أعلاه لا تشكل كيانات مستقلة تشبه قطع كولاج، بل تندمج في السرد لتمنحه أبعادا أخرى ولتضفي عليه سمة جماعية متشظية يفرضها الدنو الحسي من الموت، وذلك أيضا لا يتفق والمعايير التي يستخلصها لوجون، غير انه لا يمسخ مشروع السيرة الذاتية، بل على العكس، أيجوز لنا، والحالة هذه، أن نجمد شكل السيرة الذاتية في قالب محدد، فيما نحن نطالب للجنس الروائي، وإليه تمت السيرة الذاتية بنسب، بإمكانية ألا يثبت ويستقر في شكل محدد؟ هنا أيضا اكتفي بطرح السؤال.

ختاما موقتا لهذه المشكلة، أشير الى أن التناقض بين العمل المدروس والسيرة الذاتية، ضمن الفرضية المنهجية المطروحة آنفا، يكمن بالتحديد في تعدد الأصوات. ذلك العنصرين اللذين يخرقان نظام السيرة الذاتية— وهما الشكل الأدبي وتماهي الاراوي مع الشخصية الرئيسية— يشكلان العنصرين الأساسيين في تعدد الأصوات. فهل السيرة الذاتية وتعدد الأصوات ينقض كل منهما الآخر؟

عالم إدوار الخراط

إن عمل إدوار الخراط المرتبط ارتباطا وثيقا بالموت وتعدد الأصوات يطرح مشكلة السيرة الذاتية من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر محمود درويش، لكنها لا تقل عنها أهمية.

مصارعة الموت

إن الموت طاغي الحضور في هذا العمل وإن كان أقل مشهدية مما هو عليه عند درويش. ففي كل فصل نصادف جثة على الأقل: صديق يتوفى في سن مبكرة (كامل الصاوي، الفصل الأول)، صداقة تقضي نحبها لأسباب تافهة (وفيق راقم، الفصل ١)، غياب وجه أثر في طفولة الراوي تأثيرا بالغا (يني سالم، ناظر المدرسة، الفصل٥)، تلاشي إحساس كان قويا في الماضي، أو حيز مدينة أو ريف انطويا إلى الأبد(١٧)، ويقوم مشروع العمل بأكمله على إقصاء شر هذا الموت أو تدجينه، على الأقل، فحيث تقوم مجموعة من النصوص، التي تحمل نفحة السيرة الذاتية، برصد تلاشي الماضي رصدا موضوعيا على حد ما، وتسعى إلى استخلاص العبر لأجيال القادمة، أو إلى تدوين تاريخ ما، يكرس الخراط جهده— بعيدا عن كل إدعاء علمي أو ايديولوجي— للحفاظ على هذه الشعلة التي ألهبت حياته، لا سيما في سني الطفولة والشباب. ويعرض له ان يعترف بمشروعه صراحة، بالتأكيد على ديمومة هذا الماضي: «لم يكن هذا الماضي جميلا، بل هو جميل الآن، مازال وسيظل، انه ماثل، لم ينقص (...) كم من مرة خرجت لكم قائلا: يا ناس، هذا كله ليس الماضي، بل الآن، لكنكم أسرى التواريخ»[١٨]، وفي سبيل هذا الغرض يستعمل حيلا وأساليب متعددة.

أولى هذه الحيل لعبة الرياضيات، فها هو عدد الفصول المعبر عن الكمال— وهو الرقم٧— يحيل الى عالم مثالي، أي الى عالم لا ينال منه الزمن العابر. أما القياس الذي يقيس به عدد صفحات كل فصل، بحيث تبلغ حوالي الثلاثين في كل مرة، فيستحضر كمال النظام والعقلانية الذي تحكم قديماً في العمارة والنحت عند الاغريق فحماهما من شر فتك الإله كرونوس (وكذلك فعل الفراعنة)، انها بنية رياضية، واعية وإرادية بجلاء، تضمن اللازمنية. وذلك مما يتيح للراوي أن يذرع السنين والعقود، ذهابا وإيابا، دون مجازفة وكأنه في عالم مكتمل مغلق.

وثمة حيلة أخرى: استعمال التماري (من: مرآة) الخادع للبصر. وتتخذ هذه الحيلة عدة أشكال أخص منها اثنين بالذكر. أولهما ذلك التساؤل البريء الساذج الذي كثيرا ما يتكرر بعد استدعاء الذكريات: ألا أمارس التوهم في نقلي لهذا الحدث[١٩]؟ ثم تلك الصورة الرائعة التي يتبدى فيها الراوي على شكل بجعة عجوز تحلق فوق المياه وتتمارى فيها وترى في أعماقها هيكلها العظمي العتيق[٢٠]. أهو ميت في هذه البيئة المائية التي تحافظ عليه حتى بعد الموت؟ أهو حي، وإن تشنج كميت، في ذلك العنصر الهوائي؟ المهم هو الحفاظ على الحياة، وأن

عن طريق توهمها.

حيلة أخيرة: التوهج الشعري، توهج يصرح به العنوان نفسه، «حريق»، ويستمر طوال النص بفضل كتابة متوترة، متحفزة على الدوام، ذات غنائية حادة وإن تحامت الرومانسية، شعرية تعززها رمزية بلغت كمالها من خلال أعماله السابقة، تشمل آلهة المصريين والبهجة ورامة[21] دائما وأبدا. ودون أن أتوقف عند التحليل النفسي للعناصر الأولية، على طريقة باشلار، يلفت انتباهي وجود متزامن ومتواتر لعنصرين نقيضين، هما النار والماء، إن تزاوج النقيضين يحافظ على الحياة حتى في الموت. ألا يبدو هذان العنصران في نظرة الراوي كما في نظرة الآخر إليه، ذلك الآخر الحاضر بشكل واضح في النص؟

التحكم بالتعددية الصوتية

بالرغم من أن التعددية الصوتية أقل منها صراحة هنا منها عند درويش، إلا انها تبقى عنصرا يمحور هذا النص في صراعه ضد الموت. أكثر الأصوات وضوحا هي الأصوات التراسلية وأصوات الأنا الانشائية التي تقابل الأنا الخبرية، المجموعة الأولى واضحة بينة، إنها ترتبط بمختلف الرسائل، حقيقة كانت أو متخيلة، التي تعبر عن رؤى، أو أقله مواقف، متباينة، إلا أننا نلفت الانتباه الى هذه الازدواجية المرتبطة بصوت وفيق، والتي تحيل أيضا الى لعبة التماري المشار إليها سابقا. ووفيق هذا صديق يراسل الراوي الذي تشير القرائن الى أنه المؤلف- الراوي، ومن هذه القرائن: أشخاص بعينهم (سامي، جمال شحيد...) أو تفاصيل معروفة في حياته، أو أعماله الأدبية المنشورة. بيد أن هناك شكا يحوم حول هوية ذلك الذي يراسل وفيق راقم، المرسومة ملامحه بوضوح في الفصل الأول. إلا أن وفيق هذا يزدوج فجأة ويبدو وكأنه يتماهى مع الراوي نفسه. فوفيق، والحالة هذه، هو نفسه وهو آخر، وذلك الآخر قد يحيل الى أكثر من شخص، فيما وفيق نفسه قد يحيل الى الراوي السارد قصته أو الى شخصية الراوي (التاريخية) المسرود عنها. أهي الدائرة تكتمل وتنغلق أم هي لعبة التماري التي تمتد إلى ما لا نهاية؟ يصرح النص بهذه اللعبة أحيانا حين يتساءل الراوي حول هذه الرسائل: «أكتبها، أو تكتب لي؟» (حريق، ص١٦٠).

أما المجموعة الثانية من الأصوات الصريحة، فتتبدى على المستوى الطباعي (بين البنطين السميك والرفيع) مما يقيم تقابلا بين أنا الراوي- المؤلف وأنا الراوي- الشخصية المتكلم عنها، أو بين الراوي الذي يسرد والراوي الذي يعلق على السرد وهكذا يظهر ازدواج صوتي آخر على المستوى الإنشائي.

تتجسد هذه الأصوات، كما عند درويش، في أساليب وأجناس أدبية متنوعة: السرد، الخطاب، الرسالة، اليوميات الحميمة، التناص... وإن طغى عليها صوت الأنا الراوي المتأجج. إلا أنها تعبأ لمقاومة الموت، بينما يكمن فيها نفسها، عند درويش، خطر الموت هذا.

السيرة الذاتية وعبر النوعية

بالرغم من وجود عناصر سير ذاتية واضحة، فان الخراط يقترح على القارئ عقدا روائيا صريحا يفصح عنه في الصفحة الأولى ثم يؤكده الراوي في متن النص: «وليست هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وانما أريدها أن تكون رواية، يعني» (حريق، ص٢٦). فمنذ أن صاغ فردريش فون شليجل، الممثل العام لمدرسة «يينا» الرومانسية، مبدأه الشهير- «إن الراوية لا تزال في صيرورة، وجوهرها الصميم يقضي ألا تكون إلا في صيرورة لا نهاية لها، دون أن تتكون أبدا»[22] - لم يعد أحد يدعي وضع قانون للرواية. فالخراط إذن مطلق اليدين في ارتياد أشكال روائية جديدة، وهو لا يحرم نفسه من ذلك، منذ ما يقارب ثلاثين سنة، ولكن من حقنا أن نتساءل عن خلفية رؤيته أو فيما يتعلق بهذا العمل، عن الايهام الروائي المتعمد.

إن قارنا هذا النص بالتعريف الشكلي الذي يقدمه لوجون للسيرة الذاتية، لاحظنا ان فيه عنصرين شاذين، فمن جهة، هناك الطابع التخييلي في بعض الرسائل- خاصة تلك التي يوجهها وفيق الراوي الانشائي إلى صنوه، الراوي المخبر عنه، فهذه الرسائل أكثر واقعية من الرسائل الحقيقية، ويمكن أن تندرج في إطار سيرة ذاتية حقيقية. ولكن هناك، من جهة أخرى، ذلك الخطاب الانشائي، الذي يقابل السرد، ويشغل حيزا

من النص مهما نسبيا، يمثل هذا العنصر دورا أساسيا في تشكيل العمل، وهو الذي يبرر كون العقد المعنوي المقترح على القارئ مختلفا بشكل واضح عن عقد السيرة الذاتية. ولكن لماذا حرص إدوار الخراط على أن يضيف هذا التصريح المباشر (بأسلوب إنشائي) حول العقد، إلى نص يقوم بذاته دون تعليق؟ ولماذا فرض العقد الروائي، في حين كان باستطاعته أن يتركه مبهم المعالم، أو أن يقترح عقدا أقل تحديدا، كأن يضع مثلا: نص، محاولة...؟

على هذه التساؤلات، اقترح اجابتين تتفاوتان في القيمة، الأولى أقل أهمية وترتبط بميدان علم النفس. فقد يكون الخراط، مزاجا وثقافة، من الحياء بحيث أنه يحجم عن أن يتخذ من تاريخه الحميم الخاص موضوعا محوريا لنصه، ولذلك يلجأ إلى حيلة تخوله أن يكشف من حياته ما حلا له، دون أن يعطي الانطباع انه يتعرى للقارئ. فالقضية هنا لا تتعلق بالعلاقة فرد/ جماعة (كما عند درويش) بل بالعلاقة جوانية/ برانية.

أما الاجابة الثانية، وهي الأهم، فذات طابع أدبي، إذ أنها تكشف اللثام عن موقف أساسي لديه، نستطيع تلمسه في القسم الأكبر من أعماله الأدبية. فمنذ «رامة والتنين» الصادر عام ١٩٧٩، بدأ الخراط يخلط الأوراق، فترك ناشره يقترح على القارئ عقدا روائيا لعمل كان هو ليعتبره مجموعة قصصية، وليس بالامكان قبول العذر الذي تذرع به آنذاك لتبرير هذا التناقض قائلا إن ما حدث هو سوء تفاهم بينه وبين الناشر، فلو كان الأمر كذلك فعلا، لما أعاد الكرة.

الواقع أن الخراط يهجس بكتابة مختلفة عن الشائع، ومنشغل بما يسميه هو نفسه الكتابة عبر النوعية[٢٣]. وللتبسيط، لنقل إنها الكتابة النقيض لكتابة محفوظ، ليس بمعنى انه يحاول التصدي لذلك الفنان الكبير، ويعد ان بسط ظله، بل انه لا يعدو أن يؤكد على عالمه الخاص، الذي بدأت ترتسم ملامحه، على كل حال، في مجموعاته القصصية الأولى التي صدرت قبل أن يصبح محفوظ ما هو عليه، بسنين طويلة، كان هاجسه أن يتجاوز الكتابة الواقعية التي كانت تطغى على الرواية العربية، ليبحث عن شكل يعبر عن تعقيد عالم متشظ وعن الذاتية الخلاقة. وهذا، على الأرجح، ما دفعه مبكرا الى المزج بين الأجناس الأدبية، وهو مزج شمل في حينه الواقعية والفانتاستيك والرمزية والنفسانية، باعتماد لغة تخالها كلاسيكية بينما هي تعج بتراكيب نحوية تخالف القوانين. وقد قاده هذا المنطق فيما بعد إلى المزج بين السرد وقصيدة النثر، مما أدى به مثلا إلى إنشاء أشكال من الزمنية السردية، لم يبوبها جيرار جينيت، وهو المرجع المأذون في هذه القضية[٢٤]. وهذا الهاجس نفسه هو الذي حدا به في نفس الفترة إلى الإشادة بالقصة الشعرية عند منتصر القفاش وبكتابة بدر الديب. والأغلب أن في رغبته بكسر الأجناس الكلاسيكية وبخلق هذا النوع «العابر للأجناس» ما يفسر إلى درجة كبيرة طابع العمل الذي نحلله. مربط الفرس هنا أيضا هو التجديد وإبداع سيرة ذاتية مغايرة، إن لم تكن رواية مغايرة.

انطلاقا من عمل محمود درويش الذي تعتمل فيه التعددية الصوتية، طرحنا تساؤلين، الأول يتعلق بمضمون لا يخلو من مسحة انثروبولوجية : هل العلاقة بين الفردي والجماعي، وهي علاقة يستحيل أن تتشابه في مختلف الثقافات وعبر كافة العصور، قد اتخذت شكلا ثابتا على نحو نهائي انطلاقا من الحداثة الأدبية الأوروبية؟ أما الثاني فمرتبط بالتقنية الشكلية: هل السرد القصصي هو الجنس الوحيد الملائم للسيرة الذاتية؟ ثم ترافد التساؤلان في طرح قضية أشمل حول التنافر بين تعدد الأصوات والسيرة الذاتية. وأما انطلاقا من عمل ادوار الخراط، فقد انعقدت الإشكالية حول رفض السيرة الذاتية وبشكل أعم رفض كل جنس أدبي يقنن. ولكن ما يتضح في كلا الحالتين، وبغض النظر عن القيمة الأدبية للعملين المذكورين، هي إرادة الابداع وشق مسارات جديدة، استنادا الى اختبار الموت اختبارا احتداميا. بهذا يرقى كاتبنا الى مستوى العالمية.. واللافت للانتباه هو أن هذه المحاولة تصدر عن كاتبين لا اصعب من ترجمة أعمالهما، وتلك آية

على أن بلوغ العالمية لا يقوم على الاطلاق بالتنكر للذات أو بتقليد الآخرين، فعل القردة، لا يبلغ المرء العالمية إلا انطلاقا من موقعه الخاص، أي من الخصوصية.. بذلك يقوم محمود درويش وإدوار الخراط شاهدين على حيوية الأدب العربي المعاصر.

الهوامش

١ – راجع كتابة: «الزمن والسرد»، جزء٣، دار سوي، باريس، ١٩٨٥، ص٤٣٥.

— Paul Ricoeur: Temps et Recit III, Seuil, Paris, 1985.

وفي كتابه «من النص الى الفعل، محاولات في التأويل».

Du texte a laction, Essais d'hermeneutique II, Seuil, coll, Esprit, 1986

يوضح المؤلف: «إن فرضيتي الأساسية في هذا الصدد هي التالية: إن الطابع المشترك في التجربة الإنسانية، وهو طابع يسمه ويمفصله ويوضحه فعل السرد بكافة أشكاله، إنما هو طابع زمني».

٢ – نحيل إلى الطبعة الأولى الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧، ولها ترجمتان فرنسية وانجليزية هما.

— Une memoire pour l1oubli, Actes Sud, Paris, 1994,

traduit par Y, Gomzalez- Quijano et F Mardam Bey.

- Memory for forgetfulness, August, Beirut, 1982, University

of California Press Berkeley, 1995, by Ibrahim Mhawwa.

٣ - منشورات دار المستقبل، الفجالة ، الأسكندرية، ١٩٩٤.

٤ – كل الإشارات تدل على أن اليوم المعني هو يوم ٤ آب/ أغسطس.

٥ – كان ميخائيل باختين أول من صاغ واستخدم هذا المفهوم، polyphonie، الذي يعبر عنه أحيانا بكلمة «الثنائية الصوتية» (dialogisme)، وأحيانا أخرى بكلمة «التنافرية الصوتية». (heteroligie) راجع كتابه المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان . (Gakkumard, Paris 1978) Esthetique et theorie du roman راجع أيضا كتاب تودوروف:

T. Todorov: Mikhail Bakhtine et le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981. —

٦ - راجع: ذاكرة للنسيان، ص١٥.

٧ – راجع الفصل الأول من سفر التكوين، في العهد القديم من الكتاب المقدس.

٨ – ذاكرة للنسيان، ص٥٤.

٩ – نفس المرجع، ص٤٦، ابن سيدة معجمي اندلسي من القرن الحادي عشر الميلادي.

١٠ – نفس المرجع، ص٥٤، والنص لابن الأثير، المؤرخ المعروف الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، وهو مقتبس من «الكامل في التاريخ» ويشير إلى نظرية شيقة عن خلق العالم، انطلاقا من المقولات القرآنية.

١١ – إنظر «شعرية دوستويفسكي» لباختين، ص٤٨ من الترجمة الفرنسية:

— Mikhail Bakhtine. La Poetique de Dostoievski, Seuil, 1970.

١٢ - انظر دراسة باختين عن «أشكال الزمن والزمكانية في الرواية» وهو فصل من «جمالية الرواية ونظريتها»، ودراسته الأخرى «خصائص التأليف والجنس الأدبي في أعمال دوستويفسكي» وهو فصل من «شعرية دوستويفسكي» ثم كتابه «أعمال فانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وفي عصر النهضة».

M. Bahjtine. Formes du tems et du chronotope dans le roman". in Esthetique et theorie du roman; "les particularites de composition et de gerne dans les oeuvres de de Dostoievski, de Dostoievski, L'oeuvre de Francois Rabielaiset la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Gallimard, Paris, 1970. In La Poetique

١٣ - العنوان الفرنسي:

Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, Seuil, Paris, 1975

١٤ - راجع: ذاكرة ص٧٤، ٨٠، ١٨٠، ١٩١.

١٥ – راجع السؤال الذي يوجهه الى محمود، الراوي، شخص عن موضوع البحر في إحدى قصائده، ص٢٢٤.

١٦ – راجع الكتاب المذكور في الإشارة رقم١٣، ص١٤.

١٧ – هذه الأمكنة تملأ جنبات الكتاب، إلا أن حضور الاسكندرية، كما عهدها الراوي سابقا، يطغى على ما سواه.

١٨ – راجع: حريق ص٢٦، ويمكن أيضا مراجعة مقاطع شبيهة في ص١٢٨، ١٥١، ١٦٠.

١٩ – هذه مقاطع نموذجية: أم أن ذلك كله من محض خيالي والتباس ذكرياتي وتخليط أوهامي؟ (ص٤٥). «أتخونني الذاكرة أم تصور لي خيالاتي شيئا أكثر واقعية من أي «واقع»، فعلي أم أن هذا ما حدث فعلا؟» (ص٩١).

٢٠ – راجع: حريق ص١٦٩.

٢١ – «رامة والتنين» هو عنوان رواية الخراط الأولى، ولم تكف هذه الشخصية عن معاودة الظهور في أعماله اللاحقة.

٢٢ – راجع كتاب «المطلق الأدبي، نظرية الأدب في الرومانسية الألمانية»، ص١١٢.

— Philippe Lacoue-Labarthe et Jean- Louis Nancy: L'absolu litterairre, theorie de la literature du romantisme allemand, Seuil, Paris, 1978.

٢٣ - راجع كتابه «الكتابة عبر النوعية» دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٤ – خاصة في عملية «خطاب السرد» و«خطاب السرد الجديد».

— Gerard Genette: ((Le discours du recit)), in Figures III, Seuil Paris, 1972; et Nouveau discours du resit, Seuil, Paris, 1983.

الثقـــافة والهـــوية

(مدونــات عمــل)

يتـين بليـبر ، ترجمــة : عـبدالله الكنــدي *

الهوية لا تُكتسب سلمياً وتطرح في مواجهة خطر الإبادة من قبل هوية أخرى

ما دور الثقافات والأديان في تشكيل الهويات وكيف تكتب المؤسستان الدينية والوطنية كينونة الأفراد؟

مدخل

أصدرت شركة Routledge للنشر في ١٩٩٥ كتاباً بعنوان The Identity in Question (الهوية تحت المجهر) من اعداد John Rajchman تضمّن عدداً من الدراسات عن قضية الهوية في علاقاتها المتداخلة معا بالجانبين السياسي والثقافي. وقد صدّر Joan W. Scott الكتاب بمقدمة عامة عن التعددية الثقافية وسياسات الهوية وكيف أثر كل منهما في الأخر. يقول سكوت إن «الاصلاح السياسي» كان المعنى الدلالي الذي ألصق بأي برنامج أو موقف يهاجم أو يطرح سؤالاً عن الوضع الراهن. تلك المصطلح الذي ابتكره اليسار كنقد داخلي للجزميات الأخلاقية حجمه اليمين في نفس الوقت مستخدماً إياه للتعبير عن عدم القدرة على التقييم والنقدس. ويواصل الكاتب أطروحته قائلاً «إذا كان الاصلاح السياسي يحمل دلالة ربطت باتجاهات وسلوك نقدي فإن «التعددية الثقافية هي البرنامج الذي يعتبر محاولة لسن قانون لذلك الاصلاح». (The Identity in Question: PP.4-5) ويبقى السؤال هو كيف يمكننا تحقيق مفهوم موّحد للهوية في ظل تعددية ثقافية بمعنى التناقض أو التضارب بين المصطلحيَن؟ وفي هذا السياق يشير Scott في معرض حديثه عن التعددية الثقافية والهوية الموحدة في الولايات المتحدة الأمريكية على سبيل المثال إلى قوتيَن - ليبرالية ومحافظة- تتجاذبان صراعات الرفض والقبول. فالمؤيدون يصرون على أن التعددية الثقافية سوف تزيد من العدالة (بعرض متنوع وغني لمختلف الأثنيات الأمريكية) والتسامح (بتقديم عدد من الرؤى في معنى التاريخ). بهذه النظرة تجمع التعددية الثقافية لمفهوم الهوية الأمريكية بالإصرار على اثارة الانتباه إلى الأفارقة الأمريكيين والأمريكيين الأجانب، لكن هذا المفهوم يترك فراغاً لمفهوم موحد للهوية. (المصدر السابق.P.5). وفي نهاية مناظرته التي وضعت كمقدمة للكتاب يطرح Scoot خياره الاستراتيجي حول سؤال الهوية المتمثل في تقديم تحليل منتج الهوية وبالتالي تحليل بناء وصراعات القوى.

---

* باحث وأكاديمي من سلطنة عمان.

وسوف أقدم فيما يلي ترجمة لإحدى الدراسات التي ظهرت في هذا الكتاب بعنوان الثقافة والهوية (مدونات عمل) كتبها Etinne Balibar بالفرنسية وترجمها J. Swenson إلى الانجليزية. حيث تلخص الدراسة جزءاً كبيراً من المناظرات حول سؤال الهوية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وتطرح الدراسة أسئلة أساسية عن علاقة الثقافة بالهوية ثم لماذا تدمج الهوية الثقافية ضمن الهوية الوطنية؟ كيف تلعب الأديان والثقافات دوراً في تشكيل الهويات؟ كيف يصبح التفرد الثقافي لأمة من الأمم طرحاً مضاداً للتعددية الثقافية؟ متى تقف انتماءات الفرد أو الجماعة في وضع منافس لبعضها البعض؟ كيف يمثل الاختلاف الجنسي بين البشر نموذجاً للإقصاء الداخلي الذي تمارسه الهويات في مواجهة بعضها البعض؟ ما هي مضامين الخطاب النسائي وهل يطرح ذلك الخطاب أي جديد لم يسبق طرحه من قبل الرجال؟

نص الدراسة: الثقافة والهوية (مدونات عمل)

أولاً:الهوية الثقافية: الهوية الوطنية

كيف يمكننا اليوم أن نقيّم الدور الذي يلعبه مصطلح الهوية الثقافية؟(٢) سأحاول القول هنا إن ذلك الدور يكمن في الثقافة. وللإجابة على السؤال السابق سوف أدرس استخدامات مصطلح الهوية الثقافية في الوثائق الرسمية للمنظمات الثقافية الدولية. ذلك أن تلك المنظمات تعتبر مؤسسات نموذجية للخطاب الشامل، كما أنها تتميّز بكونها أماكن انتاج وتلقي خطابات عامة. بالاضافة إلى ذلك تعد هذه المنظمات الدولية الثقافية أماكن عامة لاستقبال وإصدار الملاحظات والتعليقات بل فرضها بطريقة جبرية.(٣)

لقد أفرزت تلك الخطابات الثقافية العديد من القضايا التي تأثرت بها – نذكر على سبيل المثال «الحقوق الثقافية» للأفراد والجماعات، «الديموقراطية الثقافية»، زالتنمية الثقافيةس والعلاقات بين زالثقافةس و «التنمية» «تعزيز اللغات الوطنية»، العلاقة بين «الحفاظ على التراث الثقافي» وبين «الخلق» أو «الإبداع»، الإعلام في علاقته بحرية التعبير أو التأكيد على السلام، وغيرها من القضايا– سواءً على شكل تصورات نظرية أو حتى على شكل بعض الممارسات السياسية. ويمكن تحديد تلك القضايا على شكل مصطلحات ضمن أربع فئات أساسية:

١- الموضوعي والشخصي

تظهر الهوية الثقافية كمجموعة من الميزات والبنى الموضوعية، كما هو الحال في التفكير العفوي ضمن الإطار الجمعي، والإطار الاجتماعي والإطار التاريخي. كما أنها تظهر كمبدأ أو عملية موضعة للأشياء (كما هو الحال في التفكير العفوي في إطار «الخبرات المعاشة»، «الوعي و اللاوعي الفردي»). بين هذين القطبين المتضادين يظهر عادةً بعض التوافق أو التبادلية، لكن في حالات معينة يظهر بينهما نوع من الصراع أيضاً. الفكرة التي يمكن التأكيد عليها هنا أن ذلك التناقض قد يترجم إلى كارثة (أو حتى حالات مرضية)، وفي المقابل يمكن اعتبار التناقض أو عدم التوافق قاعدة. إن التوافق الذي سيسمح بتمييز أفضل للموضوعية الفردية في الهوية الثقافية أو إدراك أفضل لمعايير الثقافة الجمعية لهوية الموضوعات، سيظهر كمحدد يمكننا أو يجب علينا تحقيقه.

٢- العالمية والفردية

توصف الهوية الثقافية عادةً بأنها ما يعبر عن تفرد «المجموعات»، أفراداً أو مجتمعات، وما يمنعهم من الصراع الفكري أو العملي، وما يسمح ببساطة ونقاء «الحدود» التي تفصل بينهم، وما يترجم ميل العلاقات المتبادلة بين الحقائق اللغوية، والحقائق الدينية، وحقائق النسب، والحقائق الجمالية بمعناها الواسع (إذا قلنا بوجود أنظمة للحياة فإنه يوجد أيضاً أنظمة موسيقية وأدبية)، والحقائق السياسية. لكن في المقابل تطرح الهوية الثقافية سؤال العالمية أو الشمولية. وذلك لعدد من الأسباب، أولها أن الثقافات لا يمكن التفكير فيها ضمن التنوع الاجتماعي والإنساني دون عقد مقارنة شاملة لها (سواءً كانت موضوعية أو علمية). ثانياً، هذا التنوع يتضمن اتصالاً بين الثقافات أو بين الحدود الفاصلة بين الثقافات الفردية التي تجتهد لتعبر الحدود. ثالثاً، وبالإضافة إلى الأسباب

السابقة، تطمح الهوية الخاصة بكل ثقافة إلى اعتبارها إطاراً من القيم لها صفة العالمية. هذا السبب يرتبط مباشرةً بالاسباب السابقة بل ويذكر بها. هذا الاطار القيمي يتيح لنا التفريق بين مصطلحات «الخير» و«الشر» في الشمولية الثقافية، بين الأخلاقي ووجهات النظر السياسية. كما يتيح لنا التفريق بين صيغ «الخير» و«الشر» في الاتصال: تلك التي تحاول التأسيس للعالمية بالانتباه إلى الفردية أو التي تبحث عن توحيدهما بشكل متوازن، كمقابل لتلك الصيغ التي تقضي على الفردية بذريعة الاتساق أو الانتظام (في الوقت الراهن يخشى من تأثير ثورة وسائل الاتصال الجماهيرية ومن سيطرة نماذج معينة على المستوى العالمي) أو في المقابل المتطرف تماماً تحاول التأكيد على الفردية لدرجة الوصول إلى حد العزلة. وبين هاتين الصيغتين المتضادتين، سيوظف البعض وسائل الإعلام في خدمة إنتاج الاختلافات، تلك التي تؤكد الفردية بتوسط العالمية، أو بشكل عكسي تؤكد حقيقة العالمية بتوسط الفردية.

٣- النخبة والعوام (الصفوة والشعبي)

هذه الفئة من القضايا موجودة في كل مكان، لكن بصياغات مختلفة بتفاوت علاقات التناظر الوظيفي بين الفترات الزمنية المتعددة. لعل أهم هذه الصيغ في الحديث عن النخبة والعوام صيغة كلاسيكية – على الأقل منذ القرن التاسع عشر– للتفريق بين الثقافة (العلمية، التقنية، الأدبية) والثقافات التعبيرية للجماعات الاجتماعية (أو بشكل أفضل انتماءات الأفراد إلى الجماعات). وفي هذا السياق تسقط هذه الصيغة الجدل السابق الذكر بشأن العالمية والفردية في حقل علم التاريخ الاجتماعي. كما تضيف هذه الصيغة دلالات جديدة أخرى، أهمها إعطاء السلطة للمعاهد والأنشطة التربوية (في المجال التطبيقي، المدارس) لتكون هي الجانب الأهم لحل التوترات التاريخية بين الثقافة العلمية– التقنية وبين الثقافة الجمالية، وبين التطبيقات اللغوية على مستوى الإعلام الدولي وبين ضرورات اللهجات غير القابلة للاختزال، بين الحفاظ على التقاليد وبين التجديد الثقافي، وأخيراً بين أدب المشاعر وتطوير الملكات الذهنية. هذه النقاط جميعاً تقود مباشرةً إلى الفئة الرابعة.

٤. الثبات والتحول

يعكس مصطلح الهوية الثقافية هنا بشكل معين نفسه تحت معيار الزمن، بغض النظر عن تحديد مرجعية التقدم أو نقد علاقة ذلك المصطلح – الهوية الثقافية– بالسلطة الزمنية للتاريخ والمفترضة سلفاً في أي بحث عن تاريخية الثقافة. يبدو أنه يمكننا طرح المطالبة التي تأخذ شكل التعارضات المتحدة: الهوية الثقافية تقاوم الزمن كرمز للتغيير، كما أنها تعتبر نفسها أساساً ضمنياً لأي تحول (بمعنى إعطاء صلاحية التمييز، والتسمية «المناسبة» للموضوعات الجمعية). كما أن الهوية الثقافية تظهر بنفسها كنموذج للتغيير (تسمى ابتكار، حياة، تطور، التي تظهر في النهاية وكأنها مطلب لمعظم مصطلحات زالثقافةس). هناك حضور لبعض المسلمات الواهنة التي تحاول بشكل منتظم تثبيت أو مقارنة آثار الثبات بالآثار التاريخية، وتغيَر فردية الجماعات. في المقابل هناك حضور لمسلمات قوية دفعت بوحدة الجماعات إلى ما وراء النقطة التي يمكن تسميتها– في المفاهيم الهيجيلية– هوية الهوية والاختلاف.(٤)

ودون الرغبة في طرح جدال حول الاستخدام الدقيق أو غير الدقيق، المعقد أو البسيط لهذه الفئات الرئيسية السابقة والتي تعتبر استخدامات ومصطلحات كلاسيكية في الفلسفة، سوف أطرح هنا سؤالين أساسيين على اعتبار أنهما يتضمنان تفاصيل خطاب المؤسسات في الهوية الثقافية، كما أن السؤالين يطرحان مقدماً إطارات الاختلاف المحتملة.

أولاً.. السؤال الأساسي

هل الثقافة شيء مكتسب أم عمل مؤسساتي؟ يمكن التشكيك في ذلك فقط عن طريق متابعة الملاحظات السلبية للنمط: فمصطلحات «الثقافة»، و«الهوية الثقافية» لا يمكن الإمساك بها دون توضيح البعد الذاتي والموضوعي،

العالمي والفردي، دون الحاجة إلى التضحية بالثقافة الجماهيرية لصالح ثقافة النخبة أو العكس. قد يبدو من المفيد مراجعة مصطلحات الثقافة وحتى مصطلحات الهوية الثقافية من الناحية الوظيفية، كمصطلحات تشير اليوم إلى إطار بدلاً من الإشارة إلى مضمون أو موضوع. ويظل الأفضل: إشارة هذه المصطلحات إلى المكان الفارغ الذي يحتوي عدداً من المضامين والموضوعات، والتصميم على تعارض الخطابات التي صممت وفق الفئات سالفة الذكر. يتضح مما سبق أنه يمكننا القول إن أي شيء يمكن التفكير به بمرجعية الفئات القطبية السابقة، وفوق كل ذلك بضمها مع بعضها البعض بكل ما يتصل بحقل الثقافة.

لابد لنا من ملاحظة أن أي واحد من الأقطاب السابقة، يضع بشكل مباشر أو غير مباشر حدوداً بين حقول مختلفة يتم من خلالها التفكير في «البشرية»: الجانب النفسي (أو النفسي- الاجتماعي) الجانب العلمي (أو العلمي- المنهجي)، الجانب السياسي والجانب التاريخي. لقد ظل سؤال الهوية، على الأقل في العقدين الأخيرين، يطالب بمحاولة تعريف الهوية سواءً من الناحية النفسية، أو العلمية، أو السياسية، أو التاريخية. لكن إذا كان هناك من يريد تجميع أو تركيب هذه الأطراف المتباينة -الوثيقة الصلة أيضاً-، ويوجد أيضاً من لا يريد التضحية بأي من تلك الأطراف، فإنه أليس من المحتوم اليوم، أن تحدد «الهوية» بشكل دقيق وكأنها زثقافةس؟ أو بشكل عكسي، أن تحدد الثقافة وكأنها أكثر العناصر عمومية في تحديد الهوية؟

ثانياً- السؤال التاريخي

إن ما يسمى بالهوية الثقافية يقارن باستمرار بل ويدمج إلى حد معين بالهوية الوطنية، وبالرغم من ذلك تفصل الهوية الثقافية في بعض الأحيان عن الوجود الفعلي للأمم، وعن حدودها، وتاريخها السياسي-العسكري.(٥) إذن نتحدث باستمرار عن زالثقافات الفرنسية والإيطالية والأمريكية والصينية وغيرها، بل إننا نصل إلى حد استخدم تلك الترجمة للهوية في مصطلحات تخص الوطنية من أجل تقييم واقعية وقوة بناء المؤسسات الوطنية (هل هناك وجود لثقافة إسرائيلية أو سوفييتية أو فلسطينية؟

لكننا في ذات الوقت يجب أن نراعي دائماً عدم اختزال الهوية الثقافية في «طابع وطني» أو في معالجات معيارية تقدمها مؤسسات الدولة. هذا الاختزال متحقق في الكثير من المناقشات التي تتناول العلاقة بين «الهوية الثقافية والهوية الأثنية»، بدرجة أكثر أو أقل إلحاحاً اعتماداً على درجة التماثل في الوضع التاريخي المعطى، بين الأثنية والوطنية. ومما لا شك فيه أن هذا النوع من التقارب المتضارب بين خطابات الهوية الثقافية والهوية الوطنية يتضح تحديداً عندما تكون أطر هذه الخطابات مقدمةً من المؤسسات الدولية للثقافة والتي قدر لها البحث عن الهوية (وعن هويتها الخاصة هي أيضاً) بين «الأمة» و«الثقافة». هذا الدور الذي تضطلع به تلك المؤسسات هو أكثر ما يمكن فهمه عن تلك المؤسسات التي تم إنشاؤها واستخدامها في مواجهة المشاكل الاجتماعية والسياسية مثل إزالة الاستعمار، التنمية أو التعايش السلمي بين جبهات الأمم بمعاني الثقافة. لكن هذا التصور يقدم فهماً عاماً، ويبدو لي أن هناك ثلاثة أنواع من المشاكل هي:

أ. مشكلة العلاقة بين الأمة والدولة: تعتبر الثقافة عنصراً مهماً يتيح تجنب خلط الأمة بالدولة، وحتى بشكل عملي، يواجه الأفراد الأمة من خلال الدولة (أو على الأقل من خلال الدولة الممكنة) التي «تمثلها» مؤسسات وهيئات معينة. وتبقى الثقافة هي الاسم الذي يعطى للأمة «الأساسية»، وهي التي تحدد الفرق الجوهري بين الأمة كدولة وطنية وغيرها من «الأمم» التي يمكن تمييزها من أي دولة، تماماً كما تميز الجماعة الداخلية أو الجوهرية من الجماعة الاصطناعية. الثقافة بهذا الاتساع يمكنها استباق الدولة، أو رفضها، أو تحديد الهدف النهائي لدستورها .لكن بما أن الهوية الوطنية مدينةً للثقافة بأنها هي التي أوجدتها، يصبح الواجب الأول للدولة، وقبل كل شيء، أن تعطي للأمة هويتها الثقافية بل وتعمل أيضاً على تنميتها.

ب- مشكلة العلاقة بين الأمة التاريخية، المرتبطة بشكل أقل أو أكثر بتشكيل الوحدة السياسية، ومجموعات دول الحراك التاريخي (غالباً الأمم العظمى) والتي خصص لها اسم الحضارات. أما معالجتها الدائمة لثقافتها فهي بما يرتبط بالأمة، سواءً «كبيرة» أو«صغيرة»، أو لنماذج -لا نقول الطراز البدائي- من الحضارة التي يمكن أن تصبح مثالاً مجسماً ومتنوعاً.

لابد لنا أن نلاحظ هنا أن هذا التحديد العام يمكنه أن يخضع بشكل مستقل وكامل أي اختيار قد يقدم عليه أي فرد في تفضيله «لنظرية» معينة للحضارة -حتى وإن كان الاهمال هو الخيار المثالي لذلك النوع من التورطيات السياسية- الحضارة كإظهار لروح المادة أو التركيب المعقد لقاعدتها، الحضارة كتراث للأصل القديم أو كأنها منتج للاسهابات والتقاطعات، الفكر الحضاري فوق كل ذلك إطار مميزات القيم، والدين والجغرافيا. لكن زيادةً على ذلك، هذه المرجعية لفكرة الحضارة تأخذ مكان القلب في التفكير بشأن الألفاظ- في الساحة الوطنية- «بين ثقافتين»، أو إذا كنت تفضل بين مفهومين للثقافة، الأول يرجع إلى الهوية التقليدية للجماعة والتعبيرات عن خصوصيتها، والثاني يعود إلى بناء وتنمية الأطر الفكرية للفن والمعرفة. الحضارة (حضارة المرجعية، سواءً تمت مشاهدتها أو ببساطة من الممكن تصورها) هي الوسيط التي بدونها يصبح من الصعب التقريب بين جانبي الثقافة في البحث عن الذات وتحقيق العالمية.(٦)

جـ- أخيراً، مشكلة العلاقة بين الجماعات القومية والجماعات اللاقومية. هذه العلاقة قد تكون علاقة صراع وقد لا تكون، وقد تعني كذلك بالمواجهة مع الأمة، أي أنها بشكل عملي في مواجهة مع الدولة-التي تقدم نفسها على أساس أنها دولة قومية- سواءً كانت جماعات متخطيةً للحدود (على سبيل المثال جماعات التوحد الديني) أو جماعات مناصرة أو رفض القومية (على سبيل المثال، التي تناقش حدود الدولة، أو التي تصارع الظلم السياسي والاقتصادي وفق قاعدة «إثنية»، وتطالب بإعادة التفكير بالحقوق، وبالحكم الذاتي أو الاستقلال). الأمر المدهش هنا هو ذلك التعميم في العالم اليوم فيما يخص خطاب الثقافة من أجل تشخيص الهوية واللاهوية، وتشخيص مبادئ السيطرة الوطنية واستقلال الجماعات اللاقومية. وعندما تأخذ هذه العلاقة إطار الصراع بين الجماعتين القومية واللاقومية، يمكن تلخيص مطالبهما على الرغم من الاختلاف بينهما في الصفات الشخصية والعزم التاريخي في تأكيد حقوق الأفراد: اتخاذ قرار «الاختيار»، أو حتى على الأقل المفاضلة بين عدد من «الانتماءات» المتنافسة. وبالتالي لا يمكننا إلا أن نفرض السؤال التالي: ماذا إذا كان مصطلح الهوية الثقافية اليوم ليس أكثر من استعارة للهوية الوطنية؟

بالاستعارة يجب أن نفهم الترجمة، والتعبير، والعرض، بالإضافة إلى ضرورة إزالة تعبيرات الضعف التي قد تطلق على المؤسسات الوطنية، والتي تهب نفسها والمجتمعات التي تنتمي إليها «هوية» أحادية أو عامة أو متحدة بصورة مطلقة. هذا لا يعني أبداً أن الأفراد لا يرغبون بهذا النوع من الهوية أو لا يطالبون به، خاصةً أولئك الذين يعدون الأمة «أمتهم»، ولا تحتوي على آثار جمعية، لكن فضلاً عن ذلك تتعامل هذه الهوية باستمرار مع تناقضاتها، ومع تفريعاتها الداخلية والخارجية، والتي يمكنها الانتصار عليها فقط بتخيل نفسها ضمن عناصر الوحدة الثقافية. هذه الوحدة الثقافية لن تكون أكثر من ثنائية الأمة التاريخية التي تقف بجانبها، أو التي تقف أمامها (كالحضارة التي تسمح للماضي والمستقبل بأن يتحكما في الحاضر) أو تحتها (مثل هويات الجماعات التي تثابر وتظهر ضمن المجموعات الوطنية من أجل المشاركة في اختلافاتها أو رفض توحدها).

بالتالي يمكننا ببساطة تفهم كيف أن الثقافة، في الوقت الذي لا يمكن الإمساك بها نظرياً كموضوع يوصف أو تحدد بتعريف علمي، لا يمكن أيضاً المرور عليها عملياً وكأنها خط أفق دلالي لكل الخطابات التي تحاول تحديد الهوية في عالم من القوميات (المسيطر والمسيطر عليه،

المعترف به والمرفوض، في بحثهم عن وحدتهم أو إظهار توحدهم أو انضمامهم إلى مجموعات أكبر). كما يمكن الفهم أيضاً، أن كل كلمة ثقافة، بعد فترة طويلة من ما قبل التاريخ وفترة تبلور نقطة التحول في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر اكتسبت وظيفة استراتيجية تملكها اليوم. وفي لحظة معينة تفوّق شكل الدولة على غيره من الأشكال في أوروبا، ويبدأ تعميم المصطلح على مستوى العالم. منذ ذلك الوقت أصبح أي امتلاك جمعي للمعرفة، حقوقاً أو تقاليد لابد من التفكير فيها على أساس أنها ثقافة: سواءً على مستوى النظام الثقافي المؤسساتي، أو الخلاف حول النظام الذي أقامته الثقافة. وهنا يجب أن توجد الهويات في أصول ثقافية موجودة أصلاً، أو يتم بناؤها في مستقبل ثقافي، وتظل تلك الهويات دائماً تحت استجواب مستمر حول الأصول التي تنتمي اليها.(٧) هذه المكانة مقترحة بشكل واضح لوظائف قديمة/حديثة، وفي الدين، أو ما تسمى بالديانات العظمى، وبشكل أدق، الأديان العالمية. لكن كيف يمكننا اليوم التعامل مع هذا التشابه الجزئي بين دور الثقافة ودور الدين؟ يمكن توضيح ذلك من خلال طريقتين-على سبيل المثال، الأولى بمناقشة المحاولات لتسليم الصيغ الدينية للسيطرة الثقافية، كأن تصبح الممارسات الدينية ورموزها الفكرية إثباتاً للهوية الثقافية، أو كنقاط تمركز مميزة لنسبة هوية ثقافية معينة للآخر، والثانية إلى جانب مناقشة عالمية الثقافة والثقافات، لابد من مناقشة ما يترجم إصرار النموذج الديني، وهنا نحتاج للتفكير بشكل أقل في عودة الدين أكثر من عودة الثقافة كأن يصبح لدينا دين الفن، دين العلم، دين التاريخ، دين الاتصال. وبشكل عام، فإنه مما لاشك فيه أن عدم الاتساق أو التماثل بين النموذجين تبقى النقطة الأكثر اثارة للانتباه.

دعنا نتفق على تسمية تلك المؤسسات التاريخية القادرة بالمسيطرة أو الجمعية، والتي تدفع ثمن صراعات العنف وتفرض فردية «الجماعات المتميزة» على كل الأفراد الذين يعتبرون أنفسهم أعضاء في جماعات مختلفة – عائليه، لغوية، مهنية، محلية– وتمنح بالتالي محدداً أخلاقياً عاماً لتعددية الممارسات وعمليات التبادل التي يقتنع الأفراد من خلالها بأنهم موضوعات.(٨) إذاً يقدم التاريخ المعاصر لنا نموذجين عظيمين متنافسين من المؤسسة الجمعية هما: المؤسسة الدينية والمؤسسة الوطنية. لكل واحدة من هذه المؤسسات في حقيقتها طابع سيطرة، فهي قد لا تقمع تعددية الانتماءات– في مقابل المؤسسة الجمعية إذا ما وجدت– لكنها تنجح لأوقات قصيرة أو طويلة في حدود معينة في تزعم وإشباع تلك التعددية.(٩) والمؤسستان جمعيتان في عدم ترك أي مظهر للحياة أو أي سبب لها خارج مملكتها كمؤسسة، وكثمن لذلك لابد من تمييز مناسب مؤقت أو دائم، عام أو خاص، كما يمكن لهذه المؤسسات أن تكتب كينونة الأفراد ضمن حد الموت وبالتالي تعطي الموت أهمية رمزية لا تعطى للموت في العادة. ثم أن هذه الديانات والأمم وجدت طرقاً لتشريع القتل الجمعي وتحويله من سيطرة الانتقام الفردي، وعندما يقبل الموت تقف الديانات والأمم لتطالب بالتضحية من أجل إنقاذ أو تخليص الآخر.

لكن الفرق واضح، فأي أمة من الأمم، هي في الاصل مؤسسة سياسية تمضي فعلياً وباستمرار حتى إذا لم تكن هناك مطالبة حقيقية بالفصل بين الدولة والكنيسة، ولا تتوقف عند حدود فرض صيغ الجمعية أو السيطرة على الخطابات والممارسات والأساليب الفردية («لعبة اللغة» و«أنماط الحياة» في مصطلحات Wittgensteinian)، وبالرغم من ذلك استطاعت الدولة أن تطرح نفسها بشكل لا يضاهى وبطريقة أكثر فعالية من أي ديانة عالمية في تقليص الانتماءات الجماعية».(١٠) ماذا يمكن أن يسمى ثقافة في الفكر الحديث، على مستوى استخدامات المصطلح، هل المناظر الديني ضمن المؤسسة الوطنية عندما يصبح مسيطراً؟ أليس من الأفضل أن تصبح الثقافة الاسم الذي يجب أن يعطى لكل «الديانات الوطنية»؟ أو مرةً أخرى: ألا يصبح بناء أو تطوير المؤسسات الوطنية مضاداً للدين أو من أجل فرض السيطرة على الأديان؟ لكن توازنات معينه

للقوة تلزمنا التفكير، مرةً أخرى، كتعبير لجوهر الديانات، أو تطوير الطقوس الدينية. على أية حال، هذا الوضع يشير إلى تناقض مستمر.

إن المرجعية إلى الأمة وإلى المقارنة المؤسساتية مع الدين سوف تسمح لنا على الأقل بطرح سؤال عن السبب الذي من أجله تتأرجح مرجعية «الهوية الثقافية» حول الصدق (الحقيقة والمصطلح) بمعنى أنها دائماً أقل من التصديق – إلزامية أو متوقعة– حتى وإن كانت الهوية الثقافية طرحت بشكل معياري، وفي معنى أخر هي أكثر من التصديق كنسبة أو وجود–حتى وإن كانت قضية وجود مشترك أو مكتسب.(١١) وبطريقة مماثلة قد يطرح أحدهم تساؤلاً: لماذا الخطاب الفلسفي في الهوية الثقافية نفسها متذبذب بين قوة الروحانية (صيغة عالمية الثقافة، التي تعرض في أي ثقافة، تقدم نفسها وكأنها عودة للطبيعة، انعكاس لقيمها، حتى وإن كانت لا تشير بمرجعية محددة إلى العقل) وقوة الطبيعة (التي تمثل الثقافة من حيث الاصطلاح على الأقل المساحات العمودية والأفقية للمؤسسات مع الجنس البشري).(١٢)

ثانياً: الهوية واثبات الهوية في حقل الثقافة

تبدو هذه المشكلة إلى حد ما مكملةً للمشكلة السابقة. لكن في الحالة الأولى تمكنا على الأقل من صياغة فرضية اعتماداً على السؤال الأول، هنا نكتفي فقط بطرح الأسئلة، التي لا ندعي شموليتها، ثم نحاول تصنيفها. كل واحد من هذه الأسئلة سوف يستدعي مناقشات مطولة، وبالتالي لابد من الاختيار، خاصةً إذا ما توافرت صياغات أخرى أجدر بالتفضيل.(١٣)

من الهوية في الثقافة إلى الهوية في المؤسسة

السؤال الأول الذي يبدو بديهياً ولا يمكن تجاهله: هل هناك أية أهمية أو معنى للحديث عن الهوية في حقل الثقافة، في الوقت الذي لاحظنا سلفاً ازدياد التشابك أو التداخل في كل معنى «للثقافة» بحيث يدل كتعريف لموضوع أكثر من المكان أو الوظيفة التي لا تزال غامضة كعناصر في التعريف. إن إضافة نعت «ثقافي» لمصطلح الهوية لا يعطيها صفة التأهل أو القبول، بل على العكس من ذلك يضيف لها ذلك النعت مشكلة التعريف. أما الانتشار المعاصر للخطابات التي تتحدث عن أزمة الهوية الثقافية من الأفضل لها الحث على إدراك الفصل بين المصطلحين (الهوية والثقافة).

من أنا؟ من نحن؟ من هم؟ هذه أسئلة أساسية ومهمة والإجابة عليها تحاول ترجمة معرفة الهوية، تلك الاجابة لا تتحدد بشكل دقيق بمجرد مرجعيتها الثقافية، لأن حالة انتماء «الأنا» أو «الأخر» وارتباطهما بحقل الثقافة أمر مبهم. أما حل هذه الاشكالية فيتم إما عن طريق اعتماد التشابه الوظيفي بين الثقافة والواقع (الهوية في الثقافة تقارن بالهوية في الواقع، تلك التي يمكن تصنيفها وتحديد خصوصيتها المحلية)، أو عن طريق تبني منهج التضاد أو التناقض بين الواقع والثقافة (تصوّر الهوية في الثقافة وكأنها رفض للشيء الخارجي أو الوجود الطبيعي للأشياء في الحالة العقلية أو الروحية). في الحالة الأولى نظام من الاستعارات، وفي الثانية نظام من حالات الرفض والإنكار. لكن لا يوجد مبرر للقيام بإعادة تعريف زالشيء الطبيعيس من أجل التأكد من أهمية البحث عن السؤال: من أنا؟ الذي لا يعطي خصوصية للفردية بشكل دقيق ولا رفض راديكالي للموضوعية. بل على العكس من ذلك سيفتح ذلك السؤال مشكلة قد نتمكن وقد لا نتمكن من حلها: كيف يمكنني (كيف يمكننا، كيف يمكنهم) التلقي من الأخر أو من مجموعة الآخرين إشارات عن خصوصيتي (خصوصيتنا، خصوصيتهم). هذا السؤال لا يتواكب مع ماهية الهوية في حقل الثقافة أو مع الطريقة التي تحدد بها الثقافة الهوية، خاصة عند تعريف الثقافة كحقل من الخبرات التي يمكن من خلالها تمييز الهويات، أو ذلك الحقل الذي يمكن وصفه بعدد من الإجابات الفلسفية من قبيل: وجودي، منطقي، وواقع وراء الخبرة.

لكنني سوف ألزم نفسي هنا بالاقتراح التالي: إن أي مصطلح يتضمن الهوية والثقافة يحتاج إلى ربطه بأكثر من مصطلح وبمتغيرات أصلية تفترض سلفاً: الموضوع

والمؤسسة- أو أي مصطلح آخر معادل- وبالتالي سأفترض هنا للتوضيح الفرضيتين التاليتين:

- هناك هوية عن طريق الموضوعات وللموضوعات فقط.

- وهناك ثقافة عن طريق المؤسسات وللمؤسسات فقط.

وبشكل واضح يمكن أن تكتسب هاتان الفرضيتان أهمية إذا لم يكن «الموضوع» تعبيرا أو كلمة أخرى للهوية- الهوية الذاتية- و«المؤسسة» ليست فقط مجرد كلمة أخرى للثقافة. ويبدو أنه يمكننا القول إن الموضوع يحمل مرجعية لأفراد يمكن تمييزهم من خلال اللغة، من مثل القول «أنا»، «نحن» و«هم» في السياق. أما المؤسسة فهي عادة تهتم بأي نشاط إنساني يتضمن نشاط توزيع محدد لأوضاع بعينها أو تعهدات ووظائف منفعية، فعالية، واتصال. والمؤسسة قابلة أن تكون معبرة ومشرّعة في خطابات معينة سواء عن طريق رموز، قصص أو برامج. وفي هذا السياق يصبح سؤال الهوية أساسياً ويطرح بطريقة رسمية، لأن «أنا»، «نحن» و«هم»، تعبيرات متساوية لموقف ذاتي، ثم أن الموضوع -كاصطلاح- لا يمكن نسبته إلى أي من أولئك الأفراد (أنا، نحن، هم) لكنه يظل عائماً باستمرار بين تلك الفئات الثلاث. كما أن سؤال الثقافة أساسي أيضاً، لأنه باختلاف الزمان والمكان، لا تتقاسم كل المجتمعات - حتى وهي تمتلك طابع الدولة الوطنية بشكل عام- الأوضاع، ووظائف الإنتاج، وإعادة الإنتاج، والاتصال، والذاكرة، والمعرفة وغيرها بطريقة واحدة. لكن ينتقل الموضوع من اللغة إلى الممارسة، وتنتقل المؤسسة من الممارسة إلى الخطاب.

إنه ليس من الضروري قبل أن نبدأ التأطير النظري للهوية الثقافية، السؤال عماذا يعني للأفراد أو الجماعات موضوع المواجهة مع المؤسسات، وما هي صيغ وأنماط تلك المواجهة، وهل هناك مخاطر من وراء تلك المواجهة؟ هذه المشكلة ليست لها علاقة بعلم الاجتماع أو النفس، أو حتى بشكل أقل بنظرية الفردية أو الأنظمة مثل علاقتها بنفعية اللغة أو الجانب السياسي لعلم دراسة الإنسان. لكن ليس من الضروري أيضاً من حيث المبدأ تعطيل الافتراض المسبق الذي ينظر إلى الثقافة «ككل»، وبالتالي ينظر إلى علاقة الأفراد بالثقافة إما كعلاقة كلية أو أنها غير موجودة يحكمها منطق الهوية والاختلاف، والاندماج والإقصاء. لأن السؤال التالي لاستبعاد مثل ذلك الافتراض، ماذا يمكننا أن نضع مكانه؟ ببساطة نضع محله تلك الفكرة التي تؤكد أنه في مجال الممارسات الإنسانية، تزيد المواقف الذاتية من المعالجات المتعددة الإشكاليات في توزيع الهوية الثقافية. ثم أن تلك الإشكاليات في المعالجات كنظام أو كمجموعات تبادلية شاملة يمكن أن تصبح منطقياً ظواهر ثانوية.

٢- تجربة لغة

تؤكد أكثر الأفكار انتشاراً للتفسير الفلسفي لقضية التنوع والتعدد الثقافي أن الأنماط اللغوية ليست فقط أنظمة وإنما هي عوالم بشرية أيضاً. ذلك إن الصبغة البشرية لأي لغة، انغلاقها أو انتقالها المفاجئ، أصبحت هي الواسطة المهمة لتعيين علاقة الأفراد بالفرق بين الثقافات. اللغة- مؤسسة المؤسسات- هي التي تحدد انتماءات الأفراد لثقافة معينة لكن ما يخدمها أيضاً بشكل مناسب هو إمكانية تمييز علاقة كل فرد بلغته وكأنها جوهر العلاقة التي تساعده على تملك ثقافة معينة. إن التمكن من اللغة يعني التمكن من الثقافة: لكن لا يتمكن من اللغة ويسيطر عليها بشكل حقيقي الا أولئك الذين يملكونها منذ لحظة الميلاد. وفي المقابل، فإن الدفاع عن الثقافة التي هي هوية، مقلدة كانت أو مبتكرة، سيتفوق على كل الدفاعات عن اللغة (الرسمية، المستقلة، الأدبية، الشعبية). من هذه النقطة هناك تحول طبيعي وعادل لفكرة أن الموضوع يميز نفسه ككائن مستقل (الدلالة العاكسة للهوية) إلى درجة يصعب معها تمييز لغته-الموضوع-وثقافته عن الآخر (الدلالة المنطقية للهوية). يبدو هنا أننا عبّرنا عن الحقيقة العملية باستخدام نموذجين. هناك أولاً الفكرة القائلة بأن حدود اللغة تعيّن أو تحدد الثقافة، وإلى حد معين تمنع تلك الحدود القضية اللغوية من الحركة من ثقافة إلى أخرى دون ضياع للمعنى. أما الفكرة الثانية فتقول بأن الموقف

في اللغة بوصف ذاتياً في الثقافة، وهذه الفكرة قد تدعو إلى تمييز «الهوية الثقافية» كقضية تسكن عوالم اللغة. وبالتالي يصبح من الضروري السؤال عن قيمة أو أهمية استحضار اللغة «كعلم أو كون». هذا السؤال لم يتوقف أبداً، فهو مطروح في الفلسفة المعاصرة بشكل مباشر أو غير مباشر. نجد ذلك السؤال حاضراً في مناقشات عما يمكن وما لا يمكن ترجمته: إذا كانت هناك جوانب من اللغة لا يمكن اختزالها ضمن وظائف اللغة كأداة للاتصال، ماذا يمكن أن نقول بشكل عام عن قوتها الشعرية، ألا تنتمي أو ترتبط تلك القوة باللهجة؟ لكن هل اللهجة «هوية» لغوية؟ بشكل مواز نجد هذا السؤال حاضراً أيضاً في مناقشات عنصر الحرية أو التفوق العرقي والمنطقي والسياسي التي يهدف الاتصال إلى تقديمها في كل لغة أو لهجة. وكما تساعد اللهجة على الاتصال أو القدرات الاتصالية، فإن نهاية اللغة الأم لا يؤدي بالضرورة إلى انغلاق عالمها لكن على الأقل انغلاق عالمية البشر.

يكرر جاك دريدا Jacques Derrida من جانبه الاقتراح بأن زالرمزس الذي يعيد تقديم الأفراد في اللغة، والذي يضم أحادية الموضوع وأحادية اللهجة، لا يعتبر في الأصل وبشكل دقيق إشارات لغوية. وبناءً على ذلك لا يمكننا القول بشكل دقيق أن موضوع اللغة ينتمي لغوياً إلى اللغة. حيث يشير دريدا باستمرار عندما يكتب على سبيل المثال عن التوقيع، مؤكداً أن اللغة تستخدم كقوة لنشر أو إذاعة البيانات ونقل المعاني، وأنها أداة معيارية أكثر من كونها أداة للتعبير عن الأفكار. في جانب أخر من الأفكار المطروحة في هذا المجال يمكن ملاحظة أنه لا توجد تجربة للغة أساسية – التي تحدد أسس التجربة لإمكانية أو عدم إمكانية الترجمة، والحدود الدنيا والقصوى لصعوبات التلاؤم مع الثقافة الخارجية– إنها في الأصل تجربة بسيطة لاستقرار تلك اللغة، أحاديتها أو انغلاقها، أو أنها باستمرار ضم أو دمج بشكل مهذب، وتعددية لأكثر أو أقل تبادلية لاستخدامات غير متنافسة لنفس اللغة سواءً كانت تلك الاستخدامات لأغراض وظيفية أو اجتماعية، بالإضافة إلى تمثيل تلك اللغة –الطبيعي أو التصادمي، الشفاف أو الغامض– وملكيتها لعناصر مأخوذةً من لغات أخرى.(١٤) مما تقدم يتضح لنا أن سؤال الخبرة ليس موضوعاً أحادياً لكنه يطرح مشكلة ما، حيث تتسع الهوة باستمرار بين اللغة بشكل عام ولغة ما في وضع معين. وبالتالي فإن تجربة الداخلي والخارجي في عنصر اللغة لا تستطيع تأكيد الانتماء بشكل دقيق إلى عالم مستقل أو حتى التمكن من تحديد أو رسم ذلك العالم. وتعمل اللغة باستمرار على إضفاء وتنشيط طابع الأصالة والألفة لكل موضوع لا يحمل صفة الداخلية أو الخصوصية. أما الهوية المتحدث عنها هنا فهي ليست ممنوحة ولكنها متخيلة فقط من خلال تأثير وقع الكلمة: إنها –الهوية– مصنوعة من اختلافات محكمة ومتقنة ورسائل اتصالية تم بناؤها بدقة.

٢- الهوية أو إثبات الهويات

أليس من الضروري أن يستحضر أصحاب نزعات الاختلاف فيْ صراعات أو أزمات معينة موضوع الهوية الثقافية؟ الهوية لا يمكن أن تكتسب سلمياً: إنها تطرح كضمان في مواجهة خطر الإبادة أو الإلغاء من قبل هوية أخرى. وبالتالي يجب علينا أن لا نعمم ما وصف به علماء الاجتماع وعلماء النفس على حد سواء «صياغة الهوية» في الوقت الراهن سواءً كانت عرقية أو دينية قائلين بأن الهوية التي تتم المطالبة بها –بشكل علني أو صامت– إنما تتم دراستها كوظيفة للآخر، واستجابة لرغبته، وقوته وخطابه الذي يعرض قوته متفوقة على رغبته. إلى حد معين سيصبح مفهوم «الهوية التقليدية» (أو الهوية الموروثة) متناقض في معانيه. ونصبح أكثر دقة إذا قلنا أن الهوية هي خطاب التقليدية. في الحقيقة لا يوجد هويات وإنما إثبات للهويات: سواء مع المؤسسة نفسها أو مع موضوعات تمر من خلالها، أو كما يفضل البعض، الهويات هي مجرد الهدف المثالي لعمليات إثبات الهوية، ونقاط ملكيتها، وهي تأكيد أو عدم تأكيد الشعور بها وبالتالي مرجعيتها المتخيلة. لكن هذا لا يعني أن عمليات إثبات

الهوية مجرد عمليات متخيلة. ويمكن ببساطة وصف تأثيرات عمليات إثبات الهوية في بناء التمثيل أو الطريقة التي من خلالها توفر تلك العمليات مكاناً يسمح للفرد بتصور نفسه «كذات»، بأنها تأثيرات غير كاملة. في الجانب العملي، نجحت بعض أنواع إثبات الهويات بطريقة متناقضة وسقطت أخرى بل أن التعايش معها أصبح صعوبةً. فإلى جانب طابعها العام لابد من مراعاة هذا الاختلاف. إنه لا يتوافق ببساطة وبوضوح مع الاختلاف بين المطابقة أو عدم المطابقة، التلاؤم أو عدم التلاؤم مع الطقوس، الحكم والمعتقدات الموضوعة عن طريق المؤسسة المسيطرة. ويمكن الاقتراح بأن بناء الهوية ليست عملية متخيلة إنما هي إعمال للخيال: سلوك، تاريخ أو استراتيجية فردية للموضوع في علاقته بالخيال (هو في علاقته بـ «الأخرين»). إذن، لماذا يجب أن يبلغ ذلك السلوك، الإستراتيجية أو التاريخ ذروته في إثبات مبهج لهوية ما، أو مقاومة عدائية تجاه ذلك الإثبات بعض الافراد مع أحادية وضخامة «نحن» أو مع رموز وشعارات تصور السلوك والإستراتيجية والتاريخ التي تحدد المقترح ككل متكامل أو لا يكون. في هذا الصدد أيكفي تصور الفكرة العامة في الهيمنة أو السيطرة، او التفكير في التخيل كلحظة أو أداة لتوازن القوة؟ لا يوجد ما يؤكد لنا أن التأثير العملي للحظة التخيل تلك، في أي ظرف، تعتمد على ضعف قدرة التمييز أو الفصل بين «الأنا» و«نحن».

٤- مشكلة الانتماء

إذا تصورنا أن قضية الهوية على درجة من الأهمية، هل يعني ذلك أنها قضية متفردة؟ نفس هذا الخطاب هو الذي جعل كل ثقافة في كل الأطروحات صعبة الانتماء إلى عدد من الثقافات: وبالتالي فإنه لا يوجد مجتمع مؤسس– بشكل أدق لا توجد أمة– يمكن اعتبارها متعددة الثقافة. لكن نقاد هذا الموقف– متأثرون بروح الحركات السياسية– ببساطة وبشكل واضح مترددين في اتخاذ موقف مضاد لها. وإذا غامروا باتخاذ موقف ما فإنهم يظلون مترددين بين عدة طرق للتعبير أو اتخاذ ذلك الموقف الناقد: هل يجب علينا الافتراض أن كل فرد ينتمي دائماً إلى أكثر من ثقافة؟(١٥) أو أنه يجب علينا افتراض أن مصطلح الثقافة إذا نظرنا إليه بشكل معزول متناقض المعاني وبالتالي فإن الانتماء إلى ثقافة ما يعني الانتماء إلى وحدة متكاملة تمثل نقطة تقاطع والتقاء الثقافات؟(١٦)

يبدو أن هذه المعضلة لا يمكن حلها دون السؤال عن كيفية عمل «منطق الانتماء» الذي يبدو أنه يربط الهويات بالثقافات. هنا يفترض جين ميلنر Jean-Claude Milnerx (١٧) التمييز بين نوعين من الطبقات أو المجموعات: طبقات التخيل وطبقات الرمز. ويضيف إليها نوعاً ثالثاً هي طبقات التناقض أو التعارض. بالنسبة لطبقات التخيل يمكن إيجادها متفوقة على نسبة الملكية أو الملكيات العامة للأفراد، على افتراض أنها تميز وتوجد مستقلة عن قضية النسبة تلك. بعبارة أخرى تجمع طبقات التخيل أولئك الأفراد على افتراض الشبه المرئي (الأسود أو الأبيض، العاري أو المكتسي) أو بشكل عام الشبه القابل للعرض (الشبه الشخصياتي أو الأخلاقي) بين أعضاء تلك الجماعات. أما طبقات الرمز فتكمن في الحقيقة التي يصعب عرضها من أن الموضوعات تستجيب لنفس الاسم الذي تستجوبه ويستجوبها. ولذلك نقول «رجل فرنسي»، «مسيحي»، «شيوعي».(١٨) وبالتالي فإنه لا يتم تمييز أو تحديد الموضوعات على أساس تشابه الإفراد، بل على أساس أنهم أفراد متكافلون بالإضافة إلى أنهم مطلقاً غير متشابهين (متفردين).

إن النموذجين السابقين لإثبات هوية الأفراد عن طريق المصطلح الاتصالي، لا يمكن منطقياً اختزال أحدهما في الأخر. هذا التمييز بين النموذجين يمكن تطويره والفائدة منه بتوضيح كيف أن وظيفة دمج الشعائر أو الطقوس تدخل ضمن الجانب الرمزي، بينما تدخل وظيفة دمج السلوك النموذجي ضمن الجانب التخيلي.(١٩) لكن ذلك يطرح عدداً من المشاكل: هل طبقات المتخيل أو الرمز مستقلة وتعمل بمعزل عن بعضها البعض؟ يتحدث Milner

بنفسه عن خيالية طبقات الرمز كعملية منتهية بشكل أقل أو أكثر لدعم التقلبات في السياسات والتاريخ. لكن Milner لا يعكس السؤال عن رمزية طبقات التخيل، الذي يبرر ماذا يحدث في المؤسسات: على سبيل المثال عندما يكون نوع «الجنس» محدداً قضائياً أو مؤسساتياً أو بعبارة أخرى كيف تقسّم هويات الجنس تلك بدعوى ضرورات قضائية وأسطورية أساسية إلى رجل وامرأة. وهنا يظهر سؤال آخر، لا يجب التهوّر أو التسرع في الإجابة عليه، إذا سمحنا بعرض الأطروحة أو الرأي القائل بأن تفرد الهوية يأتي كنتيجة طبيعية لإقحام الفرد فيما يسمى بالجماعة الأولية أو الأساسية والتي ستكون عالماً محدوداً ونظرةً عالمية، أليس من الضروري الافتراض بأن تلك الجماعة سوف تستند– من حيث الفكرة على الأقل– على احتمالية قداسة كل الانتماءات. الأمر الذي يعني، أولاً، أن تقف تلك الانتماءات في وضع منافس لبعضها البعض. ألا يوضح ذلك بدقة كيفية عمل المؤسسات الجمعية أو الأيديولوجيات كما ناقشنا ذلك آنفاً؟ وبالتالي «أن تكون فرنسياً» لا يعني أن تكون فرنسياً فقط، لكن تكون فرنسياً من بريتون (مقاطعة في شمال غربي فرنسا) أو فرنسياً من اللورين (من المستحيل أن تصبح فرنسياً سكسونياً لكن ليس من المستحيل أن تصبح فرنسياً بربرياً)، أن تكون فرنسياً «عمّاليا»، فرنسياً «رأسمالياً»، أو «كاتباً فرنسياً»، «فرنسياً ليبراليا» أو «فرنسياً اجتماعياً»، أو بشكل أدق تعني أن تكون كل ذلك اعتماداً على النموذج الفرنسي بالتحديد (وإلى حد معين تعني أن تكون رجلاً أو امرأة أو طفلاً فرنسياً). وبنفس الطريقة، أن تكون مسلماً هذا لا يعني أنك فقط تطيع الله باتباع قول الرسول، لكن أن تكون عربياً، أو أسود، أو تركياً، مصرياً أو إيرانياً، سنياً أو شيعياً من أجل اتباع الدين، وبالتالي تعاون كل تلك الأطراف ضمن جماعة المؤمنين.

إن وحدة الهوية، ونظام التنافس وكهنوتية الانتماءات يماثل تأسيس الجماعة الأولية الواحدة: يبدو واضحاً أن تلك الافتراضات الأساسية المسبقة تشكل نظاماً. لكن أي نوع من تلك الطبقات تصنف الآخريات، وتحمل ما يمكن تسميته بمجموعة المجموعات؟ هل طبقات التخيّل تصنف تحت ضرورات الرمز (وبالتالي فإن الأفراد الذين يملكون كل أنواع الملكيات ويدركون بداهةً ملكية الآخرين لها، جميعهم يستجيبون إلى نداء اسم مفرد، الله، الجمهورية الفرنسية، الاتحاد السوفيتي؟) أو فضلاً عن ذلك، في التخيل الأخير، هل يجب أن تحدد تعددية النداءات أشكال الولاء والعقائد بالغرض الإتصالي الضمني (جوهر التخيّل أو الشخصياتي مناسب أو ملائم لكل أعضاء الجماعة) أو مرةً أخرى، هل السؤال في عموميته لم يحدد بعد لأنه يعتمد على الحالة، ذلك أن وظيفة الدين والأمة في هذا الصدد متعاكسة أو متبادلة من واحدة إلى أخرى، بشكل يحول دون أن يصنع التاريخ من محاولات توحيد أو دمج الديانات الوطنية والأمم الدينية؟

أما ما يطلق عليه Milner بـ«طبقات التناقض» فيمكن أن تساعد هنا لإثبات للضد. طبقات التناقض بالتالي يجب أن تكون أقرب إلى الحقيقة من طبقات التخيّل أو الرمز السابقة. يطرح Milner مثالاً بفئات «العصابي» «المنحرف»، و «التسلطي» في التحليل النفسي، المرتبطة كتصنيفات لـ«طب العقل» التي ترفض أنماطها الطبيعية من قبل أطباء النفس من أجل الوصول إلى طريقة تأثيرها على اقتراحات العلاج:(٢٠) وبمجرد أن تطرح باقي الأمثلة، سرعان ما يتبادر إلى الذهن أسئلة أخرى: هل تؤسس طبقات التناقض اعتماداً على قبول الولاء المؤسساتي وما المعايير أو القيم التي تواجه تهديداً هنا في الواقع؟ أو بصياغة أخرى، ما هو نوع الانتهاك الذي يجب أن يظهر كامتياز غير قابل للتنافس مع ترتيب الانتماءات، بواقعيتها الشديدة، أو وضع الحدود التي من خلالها يظهر النظام بشكل لا يطاق لانفعال الهوية: هل طبقات التناقض تلك تظليل، أم جريمة، أم بدعة، أم كذبة؟ أم هل هي اختلاف خارج عن المألوف، ضخم أو منحرف قابل للعرض أو التصوير؟ ولماذا تلجأ كل الأدبيات باستمرار سواءً تلك التي ترفض أو تثبت التناقض إلى

ترجمة واحدة من تلك الصيغ السابقة الذكر ضمن الصيغ الأخرى.

٥- الهوية الثقافية والهوية الجنسية

لنعد مرةً أخرى إلى بعض نقاط الغموض التي طرحتها بعض طبقات التناقض، الطبقات التي تظهر في واقع عدم الانتماء. يمكننا هنا الاقتراح بوجود صيغ تربط كل أشكال الدمج أو التوحد الشامل. كأمثلة لذلك، وفي ظروف تاريخية معينة، يتم إخماد أو استثمار الظروف الاجتماعية في حالة الدمج الشامل ثم مثال السلالات أو الأعراق. أما النموذج الأمثل للإقصاء الداخلي فهو الفرق بين نوعيَ الجنس البشري -ذكر وأنثى- أو بصيغة أخرى هويات الجنس وكأنها تؤسس كفرق أو كما هو في التاريخ المعروف، ما يسمى بالسيطرة. لكن بقراءة انعكاسات هوية الجنس تلك، يتضح أن هناك أمراً آخر غير النموذج الأصلي مستبعد من المناقشة. إن الهوية الثقافية والهوية الجنسية مصطلحان غير قابلين للانفصال. يعود المصطلح الثاني إلى الطبيعة، ويبدو كأنه المقابل المضاد تماماً للأول. ولن يصبح من الصعوبة هنا تقديم الانعكاسات الجدلية للعالمية والخصوصية: الطبيعة العالمية للاختلاف الجنسي، خاصة في الثقافات، وبالتالي فإن دخول الثقافات إلى العالم يتعذر اختزاله بالهوية الجنسية أو بشكل خاص الهوية الأنثوية. لكن بالالتفات إلى حقيقة عدم التجانس التي تغطي تعبير «الهوية الجنسية» أو اختلاف الهويات الجنسية، يتضح أن كل مصطلح أو مفهوم للهوية الثقافية في عموميته يعتمد على تلك الصبغة من عدم التجانس. ويصبح من المهم الإشارة إلى أن وظيفة خطاب الثقافة الذي يحدد دائماً نشر الثقافات الأصلية منها والفرعية كما هي طبيعة المجموعات البشرية ممكنة في زمان ومكان ما. وبالتالي يصبح لدينا الثقافات العرقية، والأرستقراطية، وثقافات طبقة العمال والبرجوازيين، وثقافات الأجيال وغيرها.(٢١) ولم يتم الاستشهاد-في حدود معرفتي- بفكرة التفريق بين «ثقافة الرجال» و«ثقافة النساء» حتى وإن كان علم دراسة الإنسان يفرق بدرجات قصوى ودنيا اعتماداً على الحالة الاجتماعية والدينية: بين نشاطات وأعمال الرجال ونشاطات وأعمال النساء، لتصبح تلك النشاطات المتغيّر الأساسي لثقافة الطرفين. هذا التفريق أو التمييز يتدخل فقط في حدود معينة، في استفزاز كاتبة معينة فتقول: «يمكننا المساعدة في تعريف وتحديد الثقافة وحرية الفكر عن طريق تعريف ثقافتنا وحريتنا الفكرية»(٢٢) أو في الأغراض الأسطورية لتاريخ الحركة النسوية، وعلم دراسة الإنسان الذي يهدف إلى البحث فيما وراء الإخضاع أو التبعية والصمت العام المفروض من الرجال على النساء، ومتابعات «حرب الأجناس» المشابهة لحرب حضارتين، أو أمتين أو سلالتين.

على أية حال يبدو أن استعارة الصراع الذي تتضمنه كل هوية ثقافية، هو الذي سوف يحرر التوتر الداخلي بين الحياد الظاهر لصياغة ذلك الصراع والواقع الذكوري لمؤسسة الصراع السلطوية وبطبيعة الحال لكل مفاهيم الانتماء. ومرةً أخرى، نتيجة لما تقدم، فإن نموذج «الأيديولوجيا المهيمنة»، بدون شك، نموذج بسيط للغاية: وبالتالي من الأفضل ملاءمتها لتعيين أو تحديد ما يحتاج إلى تفسير أكثر من استخدامها فيما يمكن أن يفسر العلاقة بين تفاوت الجنسين وموقع الهوية «الذاتية» في الثقافة. بالنظر إلى فكرة عالمية السيطرة الذكورية وحضورها في التركيبات الموضوعية أو القدرات الذهنية الجمعية، نجدها تقترب من الحشو إلا إذا تم التركيز وبدقة، عند تحليل أي بنية اجتماعية على دور النسب العائلي في «كلية» الانتماءات، والتركيز على الوظائف التي تعرف بإنتمائها إلى الرجال والنساء من أجل تأكيد سيطرة المتأخر على المتقدم.

في الحقيقة أنه في حالة عدم وجود «نظام اجتماعي» الذي هو جزء أساسي بما يسمى بالحضارة، هل يشكل هذا النوع من النسب العائلي هوية عامة؟ لا يمكن تحقيق الصبغة «الكلية» إذا كانت القوانين العالمية للنسب العائلي لا تلغي كل الانتماءات. وبالتالي فإن النظام الثقافي للأمم

البرجوازية تمكن من التغلب على هوية «ثقافات الطبقة» في القرن التاسع عشر، عندما تم تمديد معايير العلاقة العائلية والألفة بنفس الطريقة في علاقة ملاك الأراضي بالعمال. أو في الفترة الراهنة، حيث تواجه التسوية التاريخية بين الدولة والمسيحية خطر الفصل بين (الكنيسة والدولة)، كما تعرضت زالثقافة الوطنيةس لنفس الخطر عندما اختلفت تلك المؤسسات حول أسئلة الطلاق والإجهاض والحمل الصناعي وغيرها.

إضافة إلى ذلك حقيقة أن الأسرة واحدة من أهم المصطلحات المؤثرة التي تلعب دوراً مفصلياً في الربط بين «الثقافة الراقية» التي هي بالضرورة هدف المؤسسة العامة والبنية العامة، و«الثقافة الشعبية أو العامة» التي يبدو أنها تقع ضمن الإطار الخاص. ويتم تحديد أدوار النساء على شكل امتياز وكأنهن المحافظات على التقاليد.(٢٣) كيف يتم بالتالي في بيان ما يناسب الثقافة، إدراك أو عدم إدراك ذاتية الحركة النسوية التي تم تأسيسها؟ الحركة النسوية سوف تسمح لنا على الأقل بالحديث بأن ثقافتنا التاريخية والغربية - من دون شك كما فعلت الثقافات الأخرى- مارست رفضاً ثنائياً لخطاب النساء ورغبتهن: بربطها بجنس بشري واحد أو علاقة قدرية بالجنس وإعادة الإنتاج، وقياسها اعتماداً على الطراز البدائي لنموذج الحركة النسوية. وبالتالي لا تملك النساء هوية أكثر من تحديدها وتمييزها بالفرق الجنسي، والذي يقود (كشيء غير جوهري) كل أشكال الاختلافات الفردية وسط النساء من أجل صالح الفرق الجوهري مع الرجال، كما أدى إلى حرمان الجنسين اشتراكهما، في وقت كانوا في حاجة شديدة، في هوية الرجال.

هنا يطرح السؤال التالي: إذا كانت هناك طبقة أو جماعة للنساء، هل ستكون أي شيء أكثر من طبقة تغالي في التناقض؟ طبقة لديها نفس الوظائف التي أسندت إلى مجتمع الرجال: توحيد الجماعة مع بعضها في الواقع بالعمل والوجدان ونشر الهوية الثقافية -حتى بعرضها على الآخرين بتفاخر متواضع- وفي مناسبات معينة تأكيد درجة التحضر الذي أحرزته ثقافة ما حسب ما تسمح لهم قدراتهم ومواهبهم وتعليمهم أيضاً. وفي المقابل ستعمل الثقافات على تأكيد صفة «الخارجي» على كل الهويات الأخرى بنقد المكان «الآخر» الذي سمح للنساء إتباع نموذج تم استخدامه بالفعل بين الإغريق والبرابرة. تقنية الإسقاط هذه في تمييز «الآخر» أو «الأجنبي» تبدو لي أكثر فعالية من تلك التي تحدث عنها ليفي سترايوس Levi-Strauss كثيراً والتي تقول بإعادة عرض أو تقديم أعضاء الجماعة الأخرى تحت اسم أو صفة الحيوانية.

لكن قد يطرح هنا سؤال أخر وربما أخير: هل ستنجح النساء في عالم اليوم أو الغد في تحقيق «الانتشار بين الثقافات» بطريقة لم تتحقق للرجال ولم تستخدم من قبلهم، إلا إذا نجحن في التغلب على منع الاتصال فيما بينهن دون ترخيص أو تفويض بذلك؟ نفس هذا السؤال تم طرحه في التاريخ على «طبقات التناقض» الأخرى، لكن بمستوى أقل أساسية. وقد طرح ذات مرة الإقصاء الداخلي في سؤال: ألا يستطيع أولئك الذين يحملون الانتماءات المنطقية البدء بتلقين ثقافة داخلية؟ هذا السؤال يفرض بدوره سؤالاً أخر عن معرفة كيف يفهم الإلحاح المعاصر على الاتصال وحتى الاتصال العالمي: كمواجهة بين ثقافات مختلفة- أو بطريقة أدق مواجهة بين مؤسسات؟ أو كمواجهة بين أفراد من ثقافات مختلفة، تتبعها إيماءات مركبة لاستخدام وسائل الاتصال ضمن ثقافات معينة، تحارب بدورها العقبات التي توضع في طريق تلك الوسائل.

الهوامش

١- المقال الأساسي الذي أقوم بترجمته هنا كتبه Elinne Balibar باللغة الفرنسية وقام J. Swenson بترجمته إلى الإنجليزية تحت عنوان The Identity in Question ونشر ضمن كتاب Culture and Identity (Working Notes) أعده John Rajchman .. Routledge: 1995

٢- المدونات التالية تمثل برنامجاً بحثياً. وكانت قد كتبت في الاعداد للنقاش حول الهوية والثقافة نظمته اليونيسكو في ١٤، ١٥ ديسمبر ١٩٨٩وتحديداً قسم الفلسفة والعلوم الانسانية الذي أغتنم الفرصة هنا لتقديم الشكر له.

٣- على سبيل المثال اليونيسكو، التقرير الختامي: المؤتمر العالمي لسياسات الهوية، مدينة مكسيكو ١٩٨٢ (باريس: اليونيسكو، ١٩٨٢)، اليونيسكو علامات مشرقة للمستقبل: خطة اليونيسكو النصف السنوية ١٩٨٤-١٩٨٩ (باريس، اليونيسكو، ١٩٨٢)، الجزء X1 ، «الثقافة والمستقبل».

٤- يبدو أننا تجاهلنا الجانب التاريخي حيث يلعب التاريخ وعلم دراسة الانسان بالتعاون مع مصطلح «الثقافة» دوراً في الفصل بين ثقافات الثبات وثقافات التغيير وبالتالي نوعان متميزان من الهوية (وبالتالي أيضاً نوعان من المجتمعات).

٥- هذه الازدواجية يمكن ملاحظتها أيضاً فيما يخص اللغة (وفي الحقيقة يتحدث الناس عن الهوية اللغوية) لكن يبدو أننا ازاء حالة خاصة من الهوية الثقافية

٦- يمكن القبول بهذا عندما يطرح الغرب من خلال نماذج معينة للمؤسسات دعاوى توحيد كل الثقافات ضمن صبغتها العالمية، وعندما تعاني الأمم من سيطرة الغرب لكي تطرح عالميتها هي، أو عندما يطرح فرد ما سؤال اتصال الثقافات ضمن اطار «الحضارة العالمية».

٧- حاولت ربط هذه الأسئلة باشكالية «الاثنية العيالية» في مجموعة مقالات جمعها Etinenne Balibar and Immanuel Wallerstein, Race, Nation, class, Ambiguous Identities, trans. Chris Turner London, Verso, 1991

٨- أرنست جلنر «Tractatus Sociologic-philosophicus,» في Politics Culture, Identity and (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٨٧).

٩- لهذا السبب يصبح تأسيس السلام بين الأمم رمزا للسيطرة الدينية، كما أن تأسيس السلام بين العقائد والكنائس يرمز إلى السيطرة الوطنية. وكلتا الحالتين يصعب تحقيقهما عملياً.

١٠- عندما لا يشكل رجال الدين طبقة خاصة كما يفعلون دائماً، فإن الطبيعة المعرفية لأنشطتهم ستظهر معزولة عن غيرها من الممارسات.

١١- ذر بول فين Paul Veyne مؤخراً زما اذا كان الاغريق قد امنوا بآلهتهم هل أمن الاغريق بأساطيرهم (Did the Greeks Believe in Their Myths) شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٨. هذا التردد كان من مميزات الفلسفة الحديثة من البداية ليس فقط من منطلق زالدين الفطريس ولكن كلما طرحت علاقة المعتقد بالعادة للمناقشة.

١٢- من الصعب هنا عدم التفكير في حيوانية العقل التي وصفها هيجل فيما يتعلق بالمفكرين.

١٣- سوف أبرر اختياراتي لهذه الأسئلة بالقول إنها جميعاً تظهر مشكلة معقدة للموضوع كفلسفة تحتاج إلى إعادة التفكير بها بعد إدراك نقص عنصر النقد في زالعوالم التقديةس كما هو الحال في عنصر التاريخ في زفلسفات التاريخس.

١٤- على وجه الخصوص جاك دريدا Jacques Derrida «التوقيع-الحدث-السياق، Signature-Event-Context، في كتاب حواشي الفلسفة، Margins of Philosophy، الن باس Alan Bass (شيكاغو. مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) الصفحات ٣٠٧-٣٣٠، by Richard Rand Signsponge (نيويورك. مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٤)، وأخيراً Limited Inc. من اعداد Gerald Graff (إيفنستون. مطبعة جامعة نورث ونسترون)

١٥ - وبنفس الطريقة اقترحت سابقاً أن كل فرد ينتمي إلى «أكثر من لغة». هذا الكلام لا يمكن تفسيره أو ترجمته مباشرةً بالانتماء إلى لغتين أو ثلاث لغات.

١٦- يجب أن نلاحظ هنا أن مصطلح «الحضارة» يمكن أن يوظف في حلّ هذا النوع من المآزق: هذه الثقافات المتداخلة والتي تؤثر في بعضها البعض سوف تصبغ حضارة «مفردة»: وبالتالي تتراجع مشكلة الانتماء إلى الوراء.

١٧- جين-كلاود ميلنر .(Indistincts (Paris: Editions du seuil, 1983 Jean-Claude Milner, Les noms

١٨- هذه الأسماء تستجيب بالاشارة إلى أسماء أخرى: فرنسا (أو الجمهورية)، المسيح (أو الكنيسة)، الثورة (أو الحزب).

١٩- في كثير من الجوانب يتقاطع تحليل Georges Devereux للفرق بين «طبيعة السلالة أو العرق»و«هوية العرق» مع .Milner انظر Ethnopsychoanalysis: Psychoanalysis and Anthropology as Complementary Frames of Reference (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٨)

٢٠- بنفس هذه الطريقة فلا يمكن أيضاً القول بأن التكهن أو التخمين قد يأتي بعد تحليل أو تشخيص الداء بشكل محدد.

٢١- وحتى الثقافة المعينة للعبيد أو من كانوا عبيداً (Voodoo, candomble, etc.) بشكل عام هي ثقافة السيطرة أو ثقافة المسيطر عليه.

٢٢- Virginia Woolf , Three Guineas: (New York: Harcourt Brace Jovanovich) ١٩٦٦، 88.

٢٣- ونتيجة لضياع دور الأسرة في المجتمع المعاصر بقيت الدولة والمدرسة المؤسستين الوحيدتين القادرتين على المشاركة في هذه العملية.

من خصائص الأسلوب في شعر السبعينات في مصر

عبدالله السمطي*

يرتكز الخطاب الشعري السبعيني- في سعيه لتثبيت وجوده أولا في السياق الشعري العام والى توكيد تميزه ثانيا- يرتكز على جملة من الخواص الأسلوبية التي تعضد سيرورة حركته الأدائية، وتبرر وظائفه التعبيرية المختلفة، ليس تبريرا تجريبيا فحسب، إنما تبرير جمالي يتسع في تجليه ليشمل مختلف الصيغ والظواهر التي أنتجتها شعرية الحداثة وبادئا منها نقطة الانطلاق التثبيتية، وجائلا في حركة الوعي الشعري الحداثي الخلاقة ليصل إلى ميزات هي له.. والى محددات تنطلق - بإزارها السبعيني- هي من عندياته.

إن الخواص الأسلوبية لا تتحدد فيما يصير عاما في الوعي البويطيقي الحداثي، أو فيما يصير أُسًّا تركيبيا في أساسات هذا الوعي كالتركيب المعقد، والصورة المحلقة، والترميز، واستثمار العناصر التراثية وابتكار الأسطورة، والاتكاء على أبعاد إيقاعية متنوعة، مع حداثة اللغة التي تتجلى في انتقاء الكلمات الدالة من بين النظام اللغوي، والتقاط الكلمات التعبيرية غير المستهلكة بحيث يتولد عنها وحدات دالة جديدة، وتتخلق هي أيضا وسط سياقات جديدة تحملها الرؤى الشعرية الموغلة في استقصاءاتها.

لا تتحدد الخواص الأسلوبية أيضا في الصيغ المعهودة، ذلك لأن الشاعر الحداثي ليس أولا في سياق الشعر

* ناقد من مصر.

العربي، فوراءه تاريخ عريض من الشعر. وتفرض البلاغة قيما معينة للتعبير في هذا الشعر، ولا يكتفي في الشعر الحر بمجرد إسقاط القافية وإقامة التفعيلة، بل إن هناك فواعل أخرى، سوى ما ذكرت سابقا، من حيث الموقف من العالم، وتطور المفهوم الشعري الغنائي الانفعالي الانشادي الذاتي، إلى مفهوم أكثر قابلية للبناء الدرامي، والنظرة التجريبية الخلاقة.

كل هذه الأمور وغيرها تمثل خلفية إبداعية- تتوارى في تقنياتها- للنص الشعري السبعيني، فلا تعد خصائص أسلوبية، قدر ما تعد خصائص للبناء، وحين تطفو كظاهرة، فإن هذا يتولد حين يلح الشاعر على تكرار هذه الخصيصة أو تلك بشكل فعال، وحين يتسنى له استثمار هذه الخصيصة أو الظاهرة الأسلوبية في نسيج نصوصه.

ولا شك أن هذا الاستثمار يتطلب جهدا مغامرا واعيا من الشاعر المبدع فان «المغامرة الشعرية لا ينحصر همها ولا يقتصر خوض تجربتها في التسمية، وإنما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المعتم من الكينونة يفصح عن غيابه دون أن يخون أو يتنكر لجذره الأصلي».(١)

إن هذه المغامرة الإبداعية النصية تجعل الشاعر - لكي يبدع ظاهرته الكلامية- مهموما بالاستقصاء الدائب النشط الفعال لما بين يديه من كلمات وما في مخيلته من أمشاج وهواجس انفعالية، «فالشعر إضاءة ويقظة، إضاءة ما يمكن من الانحراف عن مسار الذاكرة العامة التقليدية، ويقظة تسمى الأشياء تسمية أخرى بلغة أخرى وهو، فيما يفعل ذلك- يقدم صورة للعالم مغايرة، ويتغير هو نفسه، إن استقصاءه هو تحركه الدائم، المتسائل حول العالم، وحول نفسه، في المسافة التي تفصل أو تظل تفصل بين الكلمات والأشياء».(٢)

إن هذه المغامرة وهذا الاستقصاء هما السبيل الأول لتكوين أساليب شعرية خاصة، وحين نهيب بالمنهج الأسلوبي في رصد ظاهرة ما، فنجد أن «المنهج الأسلوبي يمتلك مسالك متعددة تتيح له ممارسة فاعليته الكثيفة على مستويات مختلفة، فقد يتوجه إلى رصد ظواهر العدول وكثافتها، واتساعها أو ضيقها، وقد يتوجه إلى التعبيرات البراقة ليتابع رصد دورها في خلق التوازن بين التعبير والتأثير، وقد يتوجه إلى رصد البنى التكرارية، ومتابعة دورها في تحريك الدلالة من دوائر التقرير إلى دوائر التأسيس، وكل هذه التوجهات تمتلك أدوات متفردة أو مجتمعة تشارك في خلق الحركة الإيجابية التي تجوس خلال الخطاب فتكشف عن نظامه الكلي، وتحدد مناطق التداخل والتخارج، ثم تطرح شعريته على المتلقي».(٣)

وهنا نسعى لتقديم بعض الظواهر التعبيرية البارزة في شعرية السبعينات والمتمثلة في الصياغة التقنية لحركة الأسماء والأفعال داخل النصوص مركزين- في الجوهر- لا على ما هو معهود شعريا، بل على أجلى الخصائص القارة في النصوص من هذه الوجهة النحوية البسيطة، وكيف يمثل النسيج النحوي رافدا تعبيريا من روافد الإبداع النصي الشعري، ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر- فيما يقول ياكبسون- «ان يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع، إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب، أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم».(٤)

إن البحث الأسلوبي، والتحليل اللساني، والرصد التعبيري لحركة النص الشعري، هي أمور تسعى كلها لا لمجرد توصيف الظاهرة أو استبيانها، بل تقويلها واستبطان دلالات تجليها ومدى تغايرها عن السياق، ومدى تكوينها لسياقات جديدة خلاقة.

وحين ننظر إلى الأسماء والأفعال في النص الشعري، إنما ننظر إلى التجسد اللغوي شبه الكامل للنص، فبعد الأسماء والأفعال، لا يتبقى من النص سوى حروفه.

والأسماء تتجسد- نحويا- في المبتدأ والخبر، وفي الصفات والإضافات، والمعطوفات، وفي الفواعل والمفعولات. وقد تكون أسماء جامدة أو مشتقة، وقد تأتي على هيئة ضمائر بارزة أو مستترة، وهنا سوف

نمس بعض ظواهر هذه الأسماء لا بإعرابها نحويا، بل برصد دلالتها التقنية، وآلياتها التعبيرية داخل الخطاب الشعري الأمر نفسه الذي سنرصده في حضور الأفعال بنسقها الثلاثي، مركزين على تجليها الدلالي/ التشكيلي في النص الشعري.

إن الأسماء والأفعال هي جسد النص، بهما يولد، وعبرهما يتخلق جماليا، حيث يمضي بمكنونه الدلالي، وبمكوناته اللفظية المتجاورة، التي تسعى لتبيئة سياقها الجمالي الخاص في سياق الشعرية الحداثية بوجه عام.

خصائص الاسم

تعبر الأسماء فيما تعبر من الوجهة الدلالية- عن الثبات، وحضورها في النص الشعري يتأدى باعتباره الأساسات اللغوية التي يتكئ عليها النص في ثباته ورسوخه، وفي إشاريته أيضا، فالأسماء هي التي تزن ثقل النص، وتحدد مقدار وجوده المؤثر، ذلك لأنها غير متغيرة، أو بالأحرى غير مرتبطة بزمنية ما مثل الأفعال، الأسماء هي الطرف الآخر للصياغة التي تجذب القارئ إلى أسلوبيتها إلى حملها المعاني المختلفة، إذ تقع دائما في نطاق الفاعلية، والمفعولية، والصفات والاضافات، وبذا فان مجال حضورها الكمي في الصياغة أكبر، وأكثر كثافة من الفعل الذي لا يتواتر إلا في نطاقه الثلاثي فحسب.

ونركز على بيان خواص الاسم في النصوص الشعرية السبعينية من حيث انبثاقها في التركيبة للنص، وكيفية التشكيل بها في السياق الجمالي للنص، وفي أسلوبيته، حيث نجد عدة ظواهر مارسها الشعراء السبعينيون، يمكن أن نشير إلى أبرزها.

أولا : تكرار الاسم

يتكرر الاسم - غرض التشكيل الفسيفسائي به- بصيغه المتعددة إفرادا وتثنية وجمعا في نصوص سبعينية كثيرة، بما يعطي نسقا أسلوبيا بينا، يدمجه الشاعر في بنية نصه، ويعبر به عن هذا الثبات الأسمي المركوز الذي يدل على- ويفضي الى- جمالية ما يختزنها، النص ويفجرها أيضا ويحمل للمتلقي مشهدا اسميا جاذبا لفعل القراءة.

من ذلك هذا النموذج الذي نزجيه بوصفه دليلا على تكرار الاسم بشكل متوال يمثل ظاهرة جلية لدى الشاعر السبعيني، يقول أمجد ريان:

كنت أنحني والخلايا تشب
الروح والرواح، الدهشة، الحريق،
الأشداق، الوشيش، الفيضان،
المباغتة، المتاريس، التوحد، التطوح،
اليقظة، التلاطم، الشرخ، التمشيط،
الإشراق، التشابك، الايقاع،
التوقيع، الاصطخاب، الخمش، الشهيق، الشهوة،
الأطراف الحنين، الهرج، اليأس
الصعود، الملمس، الهيجان، النهضة، الانبجاس
يسكن الجبروت.(٥)

إن تأمل هذا النموذج يفضي بنا إلى أن ندل على عدة أمور، أولها أن الأسماء تتوالى بين فعلين مضارعين هما: (تشب) و(يسكن) وهما يصوران هذا البعد الايروسي للذات داخل النص. هما فعلا نقيض بين بدء التوتر العالي الذي يسبق الممارسة العاطفية الجسدانية، وبين نهايته، وتتوالى الأسماء معبرة عن ثبات اللحظات الايروسية من جهة، وتجددها من جهة ثانية بتجدد دلالات الأسماء وتعددها ويصبح الاسم هو مدار الحركة النصية الثابتة- إذا جاز التعبير- فيه تدار دلالات كل دال على حدة، وتتجمع وتتكاثف لتصب في نهاية الأمر في البؤرة الكلية للمعنى، حيث يعبر النص عن هذا التوتر والرهج الايروسي الطافي حتى يسكن الجبروت.

ويتحقق الأمر نفسه بالنسبة للأسماء في نص حسن طلب: «بنفسجة للجحيم» وفيه ينجز الشاعر شكلا هندسيا شعريا مصنوعا من توالي بعض الدوال وادراجها في نسق هندسي محدد، يصاغ ويبدأ على شكل مثلث قائم الزاوية، تمثل دالة (الكساد) رأسه في نقطته العليا، وكل من كلمتي: (السواد، والكساد) طرفي قاعدته، ويختتم بالشكل نفسه، ولكن بقلب المثلث، فتصبح قاعدته كلمتي: (السواد والكساد)، فيما تمثل كلمة (السواد) رأسه المقلوب إلى أسفل وما بين المثلثين نحو عشرة أبيات شعرية تربط ما بينهما.

ويبدأ المثلث العلوي الأول بكلمة واحدة في السطر الأول ثم كلمتين، ثم تزاد الكلمتان إلى ثلاث والثلاث إلى أربع، وهكذا حتى يصل السطر الأخير من المثلث إلى نحو سبع عشرة كلمة ويحدث العكس في المثلث الثاني السفلي حيث تتناقص الكلمات من سبع عشرة كلمة إلى كلمة واحدة.

ويبدأ النص كالتالي:

الكساد

الوجوه الكساد

الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

إلى آخر النص حتى يصل إلى قاعدة المثلث، ثم يبدأ الشاعر في مثلث آخر تتناقص فيه هذه الكلمات حتى يصل إلى كلمة واحدة في نهاية المثلث الثاني كما يبين هذا الشكل.

الكساد

السواد .... الكساد

السواد .... الكساد

السواد

ويغض الطرف عن أن النص يندرج في سجل الألاعيب اللغوية والشعرية، وانه لا يحرك ذهنيتنا في التلقي، أو يثير المخيلة المعمقة لدى أدائه لانصرافه إلى الشكل الهندسي فحسب، والى تكوين أية كلمات تخدم هذا الشكل، ويغض الطرف عن ذلك، فان الشاعر اتكأ على الاسم في هذا التشكيل بوصفه أساسا لهذا الثبات الشعري الذي عبر عنه بالكساد السواد.

وتحقق الأسماء لدى رفعت سلام بنية وصفية داخل فضاء النص الشعري، ففي نصه (منية شبين)، يعمد الشاعر إلى تكوين وحدات وصفية، يقف، بها معبرا عن المشهد الشعري معطلا، زمن النص بشكل مؤقت حتى يتم توصيف مشهده، ورصده بحيث يمثل حيالنا آخر الأمر باعتباره مشهدا وصفيا تتحرك فيه العدسة الشعرية من خلاله لتلتقط أبعاده وزواياه: «القطارات، الرحيل اللوعة، الأبناء للحرب، مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد، الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل، نظرة الدهشة من عين المدينة، المحطة، الأوراق طائرة من السلة للأسفلت، صوت الريح يأتي من بعيد، دقة الساعة، رعب دهشة، صفارة البدء صوت العجلات، بكاء».(٧)

إن مشهد المحطة، محطة القطار، يتشكل من هذه الأسماء المتكررة التي يكاد أن يغيب فيها الفعل، وكأن هذا المشهد بمثابة بنية وصفية- كما ذكرت- تتأكد دلالاتها عند حضورها عبر السياق الكلي للنص.

إن هذه التقنية التي يقوم فيها الشاعر بتشكيل مشهده الشعري عبر الأسماء فحسب بوصفها دلالات مركزية تصويرية واصفة، راصدة من التقنيات البارزة في شعرية السبعينات، وتتخذ مداها الاستقصائي حين يخلق الشاعر من تجاورها الأفقي أمداءه النصية المشهدية، ويوسع من آفاقها خاصة وأن الأسماء هي أساسات النص وأثاثاته، وهي ركيزته الجوهرية التي تقله إلى كثافة التعبير وثرائه الدلالي البين.

ثانيا: أسماء الأعلام والشخصيات

تحمل أسماء الأعلام التي تشير إلى الشخصيات أو الأماكن المختلفة دلالاتها المباشرة، فكل اسم علم مثلا يشير مباشرة إلى صاحبه.. ولا يحتاج الأمر لتأويل دلالته أو تفسيرها، من هنا فان انبثاق هذه الأسماء في النص الشعري إنما يشير إلى أصحابها الذين هم على الأغلب- في تجارب السبعينيين- شعراء أو تشكيليون، كأن الشاعر في إشارته اليهم انما يشير إلى هذا الفلك الشعري الواحد/ المتعدد الذي يجمعهم في مدار واحد، بوصفهم أصحاب الكلمة المشكلة المرقومة في نص شعري، أو المصاغة بطريقة تشكيلية بصرية.

إن ذكر أسماء الأعلام، من الأمور البارزة في شعر السبعينات، وتشكل نوعا من الأساليب الخصوصية التي لم تكن معهودة في الشعرية السابقة عليهم، ولم تكن تحوز هذا القدر من الانتشار الذي نجده في

النصوص السبعينية.

وفي مقطعين شعريين لكل من: عبدالمنعم رمضان ورفعت سلام سيتبدى لنا كيف يذكر الشاعر السبعيني أسماء الأعلام، وكيف يرتبها، يقول عبدالمنعم رمضان في نص (السلالة):

انتظروا معي
آدم العجوز
...
آدم الساقط من الجنة
...
ثم احشوه، احشوه وقولوا له:
ابنك أدونيس
ابنك والت ويتمان
ابنك بريفير
ابنك أحمد طه
ابنك أنسي الحاج
ابنك نابليون
ابنك هتلر
ابنك جمال عبدالناصر
ابنك تروتسكي
ابنك محمد
ابنك نيتشه
ابنك سارتر
ابنك النفري
ابنك هنري ميلر
ابنك الحلاج
ابنك سعيد عقل
ابنك كفافي
ابنك بن جوريون.(٨)

ويقول رفعت سلام في اشراقاته:

«أين أنت يا طرفة، يا نيرودا، يابوشكين، يا سعدي يوسف، يابتهوفن، يا أصلان، يا ريتسوس، يادستويفسكي، ياتشايكوفسكي، يا ماياكوفسكي، يا رامبو، يا منيف، يا جويا، ياسميح، ياسيد درويش، ياطه حسين، ويبكاسو ياتل الزعتر، ياأرا، يالوركا، ياحيدر، يا حيدر، ياجيفارا، يا مايكل انجلو».(٩)

فكما نلحظ في المقطعين فان أسماء الأعلام والشخصيات البارزة تتواتر بشكل متجاور، كأنها تشكل خارطة إنسانية لها وجودها الفعال في مسيرة الزمان، بغض النظر عما اذا كان هذا الوجود سلبيا أم ايجابيا.. فنجد الشعراء إلى جانب الروائيين والأدباء والسياسيين والمناضلين، والمفكرين، والأنبياء، والفلاسفة، والموسيقيين، والتشكيليين، والمغنين، جنبا إلى جنب كأنهم يمثلون جحيما أرضيا أو كوميديا أرضية تصاغ في نص شعري تجريبي يحتفي بالجديد، ويأنس إلى الخارق واللامألوف.

ويتضمن ديوان جمال القصاص «ما من غيمة تشغل البئر» نصا يذكر فيه أسماء بعض مجايليه من الشعراء وهو نص: «الكائن يراود خفته» (١٠) حيث يذكر أسماء عدد من الشعراء هم: فريد أبوسعدة، وحلمي سالم، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وحسن طلب، ومن هذا النص:

لا تفتش في جيوبك السرية عن حلمي سالم
دعه نائما قرب مقبرة النبلاء
ولا في أضابير رمزك..
عن ماجد يوسف
دعه يصلح ما قد تساقط من جرة الفصول.
ربما تعثر قبل البئر/ بعد المرآة
على كائن غامض
مهوش الشعر..
حول عنقه محارة زرقاء
ربت على كتفيه
ابتسم له
وسمه رفعت سلام
فاذا عبرت السور
واقتربت من الكوخ
ونفضت عن يديك صوف الحكايات
وغشيك (البلل) الشفيف
قل هو حسن طلب
هؤلاء هم الطاعنون في العشق
وعصبة الماء والنار
سارقو الأيقونات والفرح الصغير.

إن ذكر هذه الأسماء، يمثل نوعا من التضامن الذاتي مع هذه الكوكبة الشعرية التي تضيء جنبات الواقع بابداعها، لذلك فإن المسألة تتخطى حدود الظاهرة الأسلوبية لتصبح ظاهرة سيميولوجية لها مغزاها وحضورها المتمثل في اقامة التواصل الذاتي مع آخر له كينونته الإبداعية وله سياقه الجمالي المتميز، فهؤلاء هم «سارقو الأيقونات والفرح الصغير» بتعبير النص السابق.

فضلا عن ذلك فان حضورهم في النص، يؤكد على هذه الوحدة الجمالية التعبيرية التي تنبثق منها التجربة السبعينية، وتنبثق عنها الرؤى المتقاربة والمتخالفة، وتجعل للنص شكلا من أشكال التعاصر، حيث ان هذه الأسماء تدل- نوعا ما- على منشئ النص، ويدل منشئ النص عليها.

إنها ظاهرة متكررة في شعرية السبعينات بشكل لافت، وهي تفارق هذه الأسماء المجلوبة من الماضي، لتقدم وجوها من الحاضر، وكأنها لا تكتفي بالإشارة إليهم، إنما تتناص معهم، وليكن أن هذا التناص البعيد من قبيل توحد الرؤية، والموقف من العالم، وائتلاف واختلاف الوعي التجريبي السبعيني المتميز عن سياقه.

ثالثا: ترميز الاسم:

يتحول الاسم إلى رمز، ويفارق مدلوله الاول، في هذه المفارقة تنبثق تلوينات استعارية، بحيث يتخلق الدال من جديد. وكأنه حين يتم ترميزه، يتحمل شحنات دلالية جديدة، يشحن بها، يكتنزها داخله، ويصبح تكراره الرمزي بمثابة تأكيد على صورته الجديدة فالوردة- على سبيل المثال- كثيرا ما تم تحويلها عبر الترميز- إلى أفق دلالي آخر يقتنص لونها وحرمتها، وذلك للاشارة إلى الدم. كثيرا ما تكررت تركيبة (وردة الدم) في الشعرية العربية المعاصرة خاصة لدى رواد الشعر الحر، وكل من الدالين يأخذ- بعد ذلك- مدلولات الدال الآخر فتقترن الوردة حينا بالجرح، او القتل أو النزيف، ويصبح الدم متوردا، أو مهتزا اهتزاز الورد في غصنها، او يسفر عن أكمامه ويناعته، ولا تحتاج هذه التركيبة إلى نماذج، ذلك لان تجليها في نصوص عدة يجعل منها ظاهرة مألوفة في الشعرية المعاصرة.

التركيز يحول الاسم عن نطاقه، يوسع من مداركه، الدال حين يكون اسما يقع عليه فعل الترميز، ولا يقع الترميز على الفعل لأنه مقرون بزمن ثلاثي متغير، أما الاسم فيمثل الثبات لذلك فان ترميزه من قبيل تثبيته على صورته الجديدة التي تتبدى قيمتها في قدرة النص على تخليقها واستثمارها تصويريا.. كما في هذا النموذج من أمجد ريان الذي يخاطب فيه الشاعر الأنثى ويصنع من أوتار جسدها، أفقا موسيقيا مرمزا:

وتر يتهادى

وتر يتشهى

وتر يتفتح

وتر يسأل

وتر يتشقق

وتر يكشف

وتر يغسل

وتر يتأوه

وتر يفيض

ماذا

أتنوين احتلال الموسيقى؟(١١)

فالوتر هنا يتم ترميزه ليشير إلى كلمة «العضو» كأن كل عضو من أعضاء الأنثى بمثابة الوتر الذي يعزف موسيقاه، هنا تتوسع كلمة «الوتر» ويبقى معناها الأول الذي يشير إلى العزف والنغم، في سطح المعنى، أما المعنى الداخلي فهو تحوله إلى رمز إلى هذه الانوثة الطاغية المتفجرة. بالأفعال المذكورة في النص، فهي تتهادى وتتشهي وتتفتح... الخ.

ويصبح هذا الترميز - بذلك- صانعا للأفق الأسلوبي النصي، بتوسيعه مجال الدال، وتوسيعه بالتالي فضاء اللغة بحيث ينحرف النص عن المعنى الحقيقي الأول للدال، إلى أفق رمزي، قد ينحرف مرة أخرى وثالثة ورابعة في تجارب نصية أخرى، ليتوارى هذا المعنى الأول، ويحمل النص طبقات متعددة من المعاني والدلالات المتكثرة الرحبة.

رابعا: النسب الشعري:

من المعهود في اللغة العربية أن النسب يكون إلى البلد،

أو المدينة، أو العائلة والقبيلة، وذلك باضافة ياء النسب إلى آخر الكلمة مع تغيير ما يلزم من حذف أو ترخيم آخر الكلمة، كما انه من المعهود النسب إلى مصطلحات حضارية أو ثقافية أو سياسية وغيرها مثل: عصري، مدني، تقدمي، رجعي، يميني، يساري، اقتصادي... الخ. لكن في شعرية السبعينات يجيء النسب بإسناده إلى أية كلمة لها دلالاتها النصية، ودلالتها لدى الشاعر نفسه، فنجده ينسب إلى القلب أو الروح أو الغصن أو الشجن، بمعنى أنه يتخطى النسب إلى العيان، إلى النسب إلى المعاني، ولعل أبدى شاعرين وظفا هذا النسب الشعري الخاص هما محمد سليمان وأمجد ريان.

فلدى محمد سليمان يتوالى النسب إلى بعض الكلمات الدالة بشكل لافت، ففي ديوانه: «القصائد الرمادية» نلحظ وجود هذه التعبيرات:

– غازلك الشجر المبتسم والمطر اللؤلؤي:

– يمدد أطياف وجهك.. فوق المحار

ودائرة الشجر الغريني

– ترقص في الزمن النرجسي

– في الزرقة الرغوية

– تصبغ وجهه الزيتي

– القلب ينشر اوراقه الشفقية

– كنت تدهن الأحجار بانتصارك الغيمي(١٢)

وفي ديوان «مرآة لـلآهـة» لأمجد ريان تتجلى هذه التعبيرات:

– أخالط النغم العذري

– القفص الليلي يحاصرني

– ماذا ينتظر حنيني في جسر

الطيف الرملي

– شراعك يقرأ متسعات فضاء شجني

– كان صبي يخرج في الثمر الجنزي

– ليشعل أهوال الوطن السري.(١٣)

في التعبيرات السابقة يتم النسب إلى كلمات لا تحمل تحديدا ما، لكي ينسب إليها كأن تكون وطنا أو قبيلة أو مكانا، هي كلمات تندرج في سياقها الشعري ليعبر بها عن جمالية ما للنسب. بحيث يتولد من تركيبها مع كلمات أخرى صورة جديدة، وفعل تعبيري جديد.

ومن الملاحظ أن هذه الكلمات تقع جميعها في إطار وصفي، فهي – نحويا – تجيء في وضع «الصفات» التي يوصف بها موصوف ما:

– المطر اللؤلؤي ، الشجر الغريني، الزمن النرجسي

– النغم العذري، الوطن السري، الثمر الجنزي... الخ

ان هذه الصفات تعطي للكلمة المجاورة (الموصوفة) بعدا جماليا عبر الاستعارة البسيطة، مما يزيد من وقع تخلقها في السياق النصي ويؤكد فاعلية حضورها.

إن النسب لهذه الكلمات يعطيها نوعا من الاشعاع النحوي الدال داخل سياق النص، يلفت انتباه الوعي القارئ إلا ان هذه الكلمة أو تلك أضيفت اليها ياء النسب، وهي ليست من الكلمات التي تدل على وطن أو مكان أو مصطلح، بل هي لا تعين ولا تحدد، ولا تعطي هوية ما، قدر ما تعطي هويتها الاستعارية وبعدها الجمالي الذي يتولد – تحديدا – عن طريق وصفها في سياقات متغيرة مختلفة.

خامسا: أسلوب النداء:

من الأساليب الانشائية البارزة التي كثيرا ما تتردد في شعر السبعينات أسلوب: النداء، وهو أسلوب يجعل من العبارة الشعرية عبارة مثيرة لانتباه المتلقي، انها تدل على أن ثمة أمرا دالا ينادي عليه. ففي النداء ثمة طرف آخر (المنادى) ينادى عليه، باحدى أدوات النداء، لكأن حضور هذا الطرف الآخر بمثابة حضور لصوت آخر داخل النص، أي بمثابة تكوين بنية درامية أولية سببها حضور هذا الآخر، سواء كان منادى قريبا أم بعيدا، وسواء كان كائنا حيا أم كان جمادا. فإذا ما كان حيا، مثل ذلك نوعا من أنواع الحوار، أو نوعا من تعدد الأصوات، سوى صوت الشاعر أو الذات الشاعرة داخل النص، وإذا ما كان المنادى جمادا أو كائنا غير عاقل، أدرج في التو في خانة ما هو استعاري، حيث يتم تشخيصه وأنسنته.

ومن علامات الاسم نحويا – دخول النداء عليه، وهو ما يتميز به عن الفعل، الذي لا يدخل عليه النداء وهذا ما يجعل للاسم خصوصية ما في ثباته الدرامي مع أدوات النداء، وأسلوب النداء من الأساليب المتكررة في الشعرية العربية قديما وحديثا. ولكن ما يلفت الانتباه في

شعرية السبعينات أن التعامل مع هذا الأسلوب لا يتم فحسب من خلال ترداده في بعض العبارات او الأسطر الشعرية، لكنه قد يصبح بنية لها كينونتها داخل النص الشعري، او أن النص الشعري ذاته يتم توليده من خلال النداء، وهو ما نجده حاضرا في هذا النموذج من أمجد ريان:

يا وديعة، يا حنان، يا صفاء، يا أغرودة،يا نشيد الأناشيد... يا بضة، يا طرية، يا حقل، يا انفراج كامن، ووعد لا يموت، يا وداد، يا نتيلة، راقصات ديجا يتهن من حولك، والإوزات الفرعونية الست تميس تحت قدميك يا ليل، يا نجوى، يا امتثال، يا صمت يتحدث، يا فردوس، يا سكينة يا فائزة، يا نوال، يا سامية، يا شجرة الدر، يا فيوليت، يا كنزي الذي لا أملكه، حتى لو ملكته، يا سيدة، يا مليحة، يا رومانطيقية، يا زاهدة، يا لوليتا، وجهك يسكن بؤبؤي في الليل والنهار، في الشرق والغرب».(١٤)

ان تكرار النداء، ومعه الاسم المنادى، وانسرابه في هذا المشهد من ديوان «لاحد للصباح» إنما يشكل بنية أسلوبية تؤكد على حضور الآخر المتعدد، ويأتي المنادى هنا لا في شكل شخصيات أو أسماء فحسب، بل يتم النداء على النصوص: (نشيد الأناشيد)، وعلى الصفات (يا بضة، يا طرية، يا انفراج كامن) أيضا، وعلى اللوحات التشكيلية (راقصات ديجا) وقد تكون هذه الاسماء جميعا، والصفات، والنص المنادى عليه (نشيد الأناشيد) واللوحة التشكيلية مسمى وصفة لاسم واحد هو اسم المحبوبة، وما يؤكد ذلك هو أن الخطاب يأتي للمفرد بعد تكرار عدة أسماء، فبعد أن ينادي مثلا على: فردوس، وسكينة، وفائزة ونوال وسامية، يأتي الخطاب في صيغة المفرد، فيقول: «يا كنزي الذي أملكه... الخ» بدلا من صيغة الجمع فيقول مثلا: «يا كنوزي التي أملكها».

وفي بقية النص ينادي هكذا مستمرا في نداء الأسماء النسوية المختلفة: «يا لطيفة، يا زينة، يا سارة، يا نفرت، يا سوسن» ثم يتبع ذلك بخطاب للمفرد حيث يقول.

«ترقصين فوق تل القطيفة، والمدى خشبة مسرحك» بدلا من الجمع: ترقصن فوق تل القطيفة، والمدى خشبة مسرحكن.

ان أسلوب النداء من الأساليب البارزة شعريا حيث يضفي درامية على الأسماء، ويصنع شكلا من أشكال التواصل بين المتكلم والمنادي، والتخاطب بين الشاعر والمتلقي، ويعطي تعدد أدوات النداء دلالة متغيرة للاسم خاصة وأن المنادى ينقسم إلى قسمين: منادى للقريب ومنادى للبعيد، كما أن دلالاته مختلفة من اسم لآخر، فاذا كان النداء من الصغير إلى الكبير يحمل نوعا من الرجاء، وإذا كان من الكبير إلى الصغير يحمل نوعا من الطلب والأمر. إن ذلك كله يعطي مدى أرحب للعبارة الشعرية بحيث تتخطى سطوح الأشياء، فيتم النداء على أي شيء وكل شيء حتى إن الشاعر قد ينادي على نفسه أحيانا داخل النص الشعري.

ويتكرر هذا الأسلوب نفسه: أداة نداء+ منادى (اسم علم) لدى رفعت سلام. وقد سقنا هذا النموذج في الفقرة الخاصة بتكرار أسماء الاعلام.

إن مجالات الاسم- من جهة الأسلوبية- متعددة، وقد أشرنا إلى بعض هذه المجالات في النقاط السابقة، حيث يسعى الشاعر السبعيني إلى استثمار كل ما هو متاح لغويا، وبلاغيا، وأسلوبيا لكي يبتكر خصوصية نصه، وخصوصية عالمه الشعري.

خصائص الفعل

يعبر الفعل في العربية عن أمرين: فهو ينقل ماهية الحدث وفحواه، ويعبر عن زمن وقوع هذا الحدث، في الماضي أم الحاضر أم في المستقبل. الفعل اذن يرتبط بنوع من الحركة، أو بالأحرى ينتقل من الثبات إلى الحركة والعكس، ولأنه مرتبط بالزمن، فانه يأخذ تبدلاته وتغيراته. من هنا جاء تقسيمه النحوي ليصبح هو المعبر الأول عن الزمن في اللغة، وعن الزمن في الواقع، الذي يمضي في شكل سلسلة متوالية دائرية من البدء للنهاية، ومن النهايات إلى البدايات.

وفي الشعر، فان استثمار الفعل يتأدى على أنه ينطوي على هذين البعدين: الحدث والزمن، وبارتباطه بالنسق السياقي الأفقي يصبح حضوره دالا عليهما، ويصبح حضوره أكثر دلالة حين تتوالد عنه العلاقات الأخرى،

الغائبة، المحذوفة وجوبا أو جوازا، أو حين يعبر عن الضمائر في تبدلاتها وتغيراتها.

إن بنية الفعل النحوية والصرفية ليست ثابتة، إنها تتغير بتغير الضمائر وبتغير موقع الإعراب وحالات إسنادها ويشكل الفعل زمنيا. بيد أنه يصبح له السطوة الأولى في تغيير معنى الجملة، وفي ترتيبها، وفي جذب العناصر الأخرى اليه في الجملة الشعرية بكل أشكالها، وبكل فواعلها ومفعولاتها.

إن قيمة الفعل، شعريا، تتحدد وفقا لمعادلات نحوية وصرفية وتقنية، ويتجلى بزوغها من خلال دخولها الدائرة البلاغية، وأبرزها دائرة الاستعارة، حين تتغير دلالة الفعل، وتتبدل معانيه الأول والثواني والى ما لا نهاية، في اتساقه مع الاسم (الفاعل) الذي يتغير أيضا بدوره ويصبح فاعلا استعاريا في تركيب بلاغي معين.

لقد تعامل شعراء السبعينات مع الفعل تعاملا تجريبيا، ونجم عن ذلك تعدد في أشكال صياغة العبارات، وتنوع في حضور الفعل سواء بتكراره، أم بالتشكيل به، أم بتركيب صيغ معينة نحوية تعبيرية تطل من خلال فاعلية الفعل، وتؤدي من خلال اعرابه وبيانه.

وقد انبثق هذا التعامل في عدة ظواهر فعلية تتواتر في شعر السبعينات، سنكتفي منها برصد كيفية استثمار الفعل المضارع، في هذا الشعر، وصياغاته حيث يتمثل ذلك في:

- الفعل المضارع المسبوق بهمزة المضارعة (أفعل)
- الفعل ورد الفعل.
- التشكيل بالفعل.
- صيغ عبارية تتكئ على الفعل.

وتمثل هذه النقاط جسرا أسلوبيا، يصل ما بين الشعر والتشكيل باللغة حيث يعد الفعل أبرز أنساقها النحوية.

أولا: الفعل المضارع (أفعل)

يعبر هذا الفعل المضارع على صيغة (أفعل) عن حضور الذات الشاعرة، عن حضور المتكلم الذي يستتر ضميره الفاعل (أنا) لينبلق في همزة المضارع، وتكرار هذا الفعل بهذه الصيغة إنما يؤكد على أن الذات الشاعرة متوهجة في كل تعبير، وفي كل حدث يعبر عن زمنها الحاضر. من هنا يجيء تكرار هذه الصيغة من الفعل المضارع في شعر السبعينات ليمثل ظاهرة ناتئة في هذا الشعر، ويؤكد على جوهر الخطاب الشعري السبعيني الذي يضخم «الأنا»، ويعلي من حضورها. هذه «الأنا» الفردية الواعية بحداثتها، والواعية بانشطارها، حين تتطلب التجربة أو الحالة ذلك الانشطار.

ولعل أبرز من تتكون عنده هذه الصيغة الشاعر عبدالمنعم رمضان، ففي ديوانه (قبل الماء فوق الحافة) يتواتر الفعل المضارع (أفعل) بشكل بارز، إحصائيا: يتضمن الديوان نحو (٣٥) نصا شعريا، وعدد الأفعال المبدوءة بهمزة المضارعة نحو (٣٧٧) فعلا. أي أن كل نص شعري يتضمن أكثر من عشرة أفعال بهذه الصيغة وهي نسبة كبيرة إذا ما لحظنا الصيغ الأخرى من أفعال وأسماء وصفات وغيرها من الصيغ.

أما ديوان: «لماذا أيها الماضي تنام في حديقتي» فتبلغ الأفعال المضارعة بصيغها المبدوءة بحروف (أنيت) نحو (٦٧٠) فعلا مضارعا منها نحو (٢٣٧) فعلا مضارعا مسبوقا بهمزة المضارعة أي بنسبة ٣٥,٣٧٣٪ وهي نسبة كبيرة مقارنة بالصيغ الأخرى. ومن نماذج هذه الظاهرة لدى الشاعر، قوله في «ثلاثية العاشق»:

هكذا كنت أبوح الليل
أعطي غيبتي صوتا جديدا
وأصلي للوطاويط
التي تصدح في رأسي
وأعلو فوق هامات طيوري
هكذا كنت أمشي النفس القابع
في صدري
وأعطيه مدارا من رياحين فتوري
وأمشي رغبتي في أن أكون الملك المفرد
أعلو
حيث يعلو العصبة الفتاك
أدنو
حيث يدنو الطيبون
هكذا كنت أخون
وإذا جاءت غيوم الشوق بالومضة
أمشي.(١٥)

فتكرار المضارع المسبوق بهمزة المضارعة على هذا النحو الذي نجده في هذا المشهد يمثل خاصية أسلوبية في شعر رمضان على الأخص، وفي شعر السبعينات بوجه عام، ذلك لأن هذه الصيغة تمنح النص الشعري بعدا حركيا حدثيا، مع توالي الأفعال وتتابعها، خاصة حين تعضدها أفعال أخرى بصيغ أخرى، كما تهب النص نوعا من الايقاعية المنبثقة من التكرار، وتؤكد على حضور الأنا في النص. وفي نصه (وثن) يقول عبدالمقصود عبدالكريم:

أترنح مثل الذي مات،

أحمل خارطة الوثن الوطني

وأحمل ما يشبه الغيمة

...

وأجازف

أضحك لا مرأة لست أعشقها

وفتى لست أكرهه

أبصق القلب

أمضي إلى وطن يشبه الغيمة

أنقب بين القديم وبين الحضاري

رائحة تتسلل

من جثة الوثن الوطني.(١٦)

تتكرر الصيغة الفعلية المضارعة (أفعل) في نص عبدالمقصود بشكل لافت، كأنها هي التي تحرك السطور، تحرك الدلالة الكلية للنص، خاصة أن هذه الصيغة لها صدارة الجملة بعد حذف ضميرها الفاعل المستتر وجوبا، فإذا ما حضر الضمير تنقلب الجملة إلى اسمية اذا تقدم الضمير على الفعل، وتبقى في فعليتها اذا ما استتر. لكن هذه الصيغة تمنح النص تميزا فعليا أكثر، خاصة وأنها تند- على المستوى القولي لأنها تحتضن المتكلم/ الذات الحاضرة داخلها- الصيغ الأخرى في معدلات تكرارها، وأيضا في ايقاعيتها.

وفي نصوص أخرى عند جمال القصاص، وعلي قنديل، ومحمود نسيم، وحلمي سالم- على سبيل المثال- تتكرر هذه الصيغة لتؤكد على أنها من الخواص البارزة التي نمتها شعرية السبعينات.(١٧)

إن صيغة الفعل المضارع (أفعل) هي صيغة مثلى للتعبير الشعري المتكلم. التي تؤكد حضور الأنا الشاعرة الغنائية، وتؤكد على أن الشاعر هو الحاضر الغائب في النص إذا ما كانت مرجعية الضمير تؤول اليه مباشرة، لا إلى أحد أصوات النص الشعري. هذه الصيغة قريبة جدا من الشاعر، لانها تحمل بوحه، وصوته الغنائي الخاص. تحمل كلماته مباشرة. لا سبيل فيها إلى التجريد أو الالتفات.. حين يقول الشاعر: أنا أفعل، فانه يدل على ذاته مباشرة على تجربته الخاصة وهمومه الذاتية ربما ذلك كله كان المبرر لحضور هذه الصيغة بشكل متكرر لدى شعراء السبعينات الذين كانوا يحتاجون لكثير من البوح، والكثير من الغناء على الرغم من آفاق نصوصهم التجريبية الدرامية.

ثانيا: الفعل / ورد الفعل:

إذا كان النص الشعري يعتمد في انتاجيته على الوحدات اللغوية المتماثلة التي تتبدى عبر التكرار، وإذا كانت البنية المقابلة لها وهي الوحدات المتخالفة، تمثل الطرف الآخر لبناء النص بمعنى أن التماثل والتخالف القائم ما بين العناصر اللغوية الصوتية (المفردات والجمل) وبين الصيغ النحوية (الأفعال/ الأسماء والحروف والصفات... الخ) هما المكونان الرئيسيان للنص الشعري فان هذا يتحقق- بمعنى ما- على نطاق جزئي صغير في صيغة لغوية فعلية، يمكن أن أسميها: (الفعل ورد الفعل) حيث يأتي فعل ما من قبل الطرف الأول (المتكلم) مثلا، ثم يأتي فعل آخر يتمثل في حدث آخر من قبل الطرف الثاني (المخاطب أو الغائب) وهذه الصيغة، تمثل أيضا خاصية أسلوبية من خصائص الشعر السبعيني حيث يتم توارد الأفعال بشكل متجاور- دون نظر (لزمنية هذا الفعل) وبشكل يحاور الفعل الآخر، اذ يخالفه ويتضاد معه.

وتتكرر هذه الصيغة لدى طائفة من شعراء السبعينات مثل: رفعت سلام ومحمود نسيم، وعبدالمقصود عبدالكريم، وحلمي سالم، ومحمد سليمان، وأمجد ريان وعبدالمنعم رمضان، وفي نصه (وردة الفوضى الجميلة) الذي يصور تجربة الحب المعاصر وما فيها من ألم ونزق وإيروسية أيضا، يعبر رفعت سلام في

مشهد جسداني يتحقق فيه الفعل ورد الفعل من قبل الطرفين: العاشق والعاشقة، يقول رفعت سلام:

«امرأة من الزبد المراوغ، تلتوي
أمتد
أوغل.. تنثني
تلتم.. أدفع
تحتوي.. أمتد
تدخل.. ألتوي
تمتد.. أفتح
أنثني.. أمتد.. تدفع.. نلتوي.. نمتد.. ندخل نتثني.. نلتم.. ندفع.. نحتوي.. نمتد حتى نبلغ الأفق الموازي لانفجار الأرض عن بدء الخليقة».(١٨)

إن صياغة الأفعال المضارعة على هذا الحذو الذي يتجسد في هذا المقطع، انما يؤكد أولا على هذه الحركية والحيوية والحوارية الضدية- إذا صح التعبير- ما بين الفعل والفعل المقابل له الذي يمثل حركة أخرى مساوية له ومتضادة معه في آن.. كما يدل- ثانيا- على هذه الزمنية الحاضرة المتجسدة في لحظة الآن التي تفصل ما بين زمني الماضي والمستقبل.. التي تجعل الطرفين يقطعان طرفي الزمان الآخرين وينهمكان في إقامة لحظتهما الحاضرة.. وقد نجم عن هذه الأفعال المتكررة المتواجهة إيقاع آخر يفارق النسق العروضي، ويؤكد على إيقاعية التراكيب نفسها، ولعل اللحظة الفارقة هي هذا التوحد في ضمير الفعل بعد ذلك، حيث كانت الأفعال تشير في البدء إلى (فعل ورد فعل) ما بين طرفين:

أوغل تنثني
تلتم أدفع
تحتوي امتد

ثم يستثمر الشاعر دور الفعل في تشكيل الدلالة فيقوم بتوحيد الضميرين معا
المتكلم والمخاطب، في الضمير (نحن) وتتحول الأفعال من نسقها الثنائي المتواجه بين طرفين إلى نسق واحد متوحد (نلتوي... نمتد... ندخل... نتثني... نلتم... ندفع.. نحتوي) وكأن صورة العاشقين قد تم تجسيدها في فعلها العاطفي على هذا النحو الثلاثي المتراتب:

حيث يبدأ التعرف واللقاء أولا (امرأة من الزبد المراوغ تلتوي)، وأنا (امتد) ثم يبدأ الفعل الجسداني الشهواني، ثم ثالثا، يحدث التوحد والاندماج، وهو ما قامت به الأفعال في شكل بارز، ومؤثر.

وفي نصه (وحدة) يقول عبدالمقصود عبدالكريم، راسما أيضا المشهد العاطفي من خلال الفعل ورد الفعل:

«ينام على عشبة
وتنام على عشبة الموت
يعبث
تعبث بالنار هامدة بين أعشابه
يدلق النهر
تدلق بيتا من البرتقال
يعتق رائحة الأمهات
ينام على رجفة
تحت سروالها الشبقي)). (١٩)

لا يختلف نص عبدالمقصود عن نص رفعت سلام إلا في التجريد إلى (هو) حيث نقل المشهد من أنويته، وأنيته، وحضور الطرفين إلى صيغة الغياب، إلى التجريد، باعتبار أن هذا الحدث يتكرر بشكل أو بآخر في تجارب أخرى غائبة، لا تعبر بالضرورة عن الذات الشاعرة نفسها.

أما حلمي سالم فيصور المشهد بشكل أكثر مباشرة، حيث تحضر الذات الشاعرة والطرف الانثوي الآخر، وهي حبيبة من نوع آخر، حبيبة رمزية ترمز إلى الوطن:

حبيبتي تنام في الصقيع
ضريرة رأيتها على الرصيف ضائعة
حضنتها.. تباعدت
مسحت فوق خدها.. نأت
وحيدة وجائعة.(٢٠)

يتمثل رد الفعل هنا من خلال المقابلة بين الأفعال الماضية، وهو فعل آخر يناقض ما يقوم به المحب، إذ تختار البعد والتنائي دائما، وهنا يحدث نوع من التضاد، نوع من التقابل الذي يفضي إلى درامية أكثر في النص الشعري، على المستوى الدلالي الكلي والدرامية والحوارية من خواص النص الشعري الحداثي، الذي فارق الأنا الغنائية الاشارية البسيطة،

إلى عوالم شعرية تتعدد فيها الأنوات، ويختفي الصوت الواحد المفرد أو يتلاشى، نزوعا لتشكيل تجربة شعرية إنسانية كلية لا تقف عند حدود الذات الشاعرة الأحادية- بل إن الذات تحاور نفسها وينشطر وعيها- وإنما تتخطى ذلك إلى حوارية الإنسان مع الإنسان، وحواريته مع الأشياء والكائنات.

ويتمثل رد الفعل عند محمود نسيم في عدد من الأفعال التي تلي فعلا واحدا رئيسيا مركزيا، وكأنها ناتجة عنه، أو حادثة بسبب من وجوده، يقول نسيم:

«أحببتك...

فانبعثت من فوق الجبل تراتيل العذراوات،

وانفتحت بوابات الدهشة، وامتلأ القلب بالأسئلة المليئة بالعشق، واحتقن وذاب».

فالأفعال الماضية: انبعثت، وانفتح، وامتلأ، واحتقن، وذاب، ناجمة كلها عن الفعل الأول، فعل الحب (أحبب) وكأنها ردود فعل عليه، أو كأنها إفادات دالة على أثر الحب في الذات الشاعرة.

إن هذه الخاصية الفعلية، خاصية بارزة في شعرية السبعينات لها وهجها الدلالي الذي ينم عن أغوار الحركة النصية الشعرية الحداثية التي لا تقف عند حدود المعهود المألوف، وإنما تبتكر تقنياتها وهواجسها الجمالية.

ثالثا: التشكيل بالفعل:

ومن الخواص البارزة أيضا لدى شعراء السبعينات: التشكيل بالفعل، سواء بتكراره بشكل فسيفسائي منتظم يرصع به الشاعر المساحة الكلامية التعبيرية لنصه.. أو بتقطيعه إلى وحدات صوتية صغرى في حروف متقطعة، ومن ذلك نص محمد عيد ابراهيم (انهمار الضحية) (٢٢) الذي يتكون من نحو (٤١) سطرا شعريا، يكرر في أولها الفعل (أحب) بحيث يصبح الفعل بمثابة الجوهر الفسيفسائي الدلالي للنص الذي يومئ إلى شكله المتضمن المحتوى- وإلى أسلوبيته الخاصة في التكرار القائم على انفصام هذه السطور دلاليا، وانسجامها مشهديا عن طريق الفعل يقول عيد ابراهيم:

احب الحروب بأن تنحني

أحب سحابتي السوداء فوق العقوبة

أحب الطبول على بطنها قد تحنت بفخر الهدف

أحب أكويها بمحورها

أحب ضمني كي أراه

أحب حواليك أرغفتي خلسة

أحب الفضيحة في شعرها بارتجال

...

أحب أن أمر في فمها المشقوق بالراحة

إن هذا النسق التكراري إنما يمنح النص اطلاقيته، وقد يتكرر الفعل إلى ما لا نهاية، بيد أن معدل تكراره، قد يؤول إلى دلالة معينة لدى الشاعر نفسه، كأن يكون عدد التكرار هو تكرار لحظات للحب، أو هو عدد سنوات العمر، أو هو عدد الأصدقاء، أو أية دلالة أخرى.

وهذه الاطلاقية تسم التجارب الشعرية الحداثية بسمة النصوص المفتوحة التي تتعدد تأويلاتها ولا تقف عند حد معين، كما أنها تكسر ألفة التوقع من لدن القارئ.

ويوحد الفعل - عبر الضمير نحن- ما بين الطرفين: العاشق والعاشقة، ويصبح تكراره دالا على انهمار التجربة الوجدانية/ العاطفية وانديباحها بشكل متوال، كما في نص جمال القصاص: (أرمي عليك بياض الحجر).(٢٣)

الذي يرد فيه مقطع شعري يهيمن الفعل على نسقه، ويغير مجراه التعبيري عبر ايقاعيته المتتالية وزمنيته المتحولة:

ننهض..

نرتجل اللحن والناي، نمشي وحيدين، نقطف من شجر الروح غصنين، نقذف للنار غصنا تصير سلاما وبردا، وفاكهة تطلب الآكلين، نمد يدينا، ونقضم تفاحتين، نلفهما كوكبين صغيرين، نشعل بينهما جمرتين، ونغفو.

لقد تحقق المقطع ما بين حدثين (ننهض ــــ نغفو)، وأصبح الفعل هو المشكل له والمكون لحركته، ما بين الفعلين حدثت أفعال أخرى بشكل تزميني من النهوض إلى الإغفاء كما تحقق التوحد ما بين الطرفين عبر الضمير.

ويتحدث شعبان يوسف شعريا عن هذا الصغير الذي يؤانسه كل ليلة و«يسرق منه وميض الكلام»- على حد

تعبيره- فيسمه عبر الفعل الذي يتكرر في فضاء الصفحة بشكل رأسي متدرج كأنه ينقل صفة الصغير نفسه وهو يكبر عبر التجذر إلى أسفل لا إلى أعلى، أو إلى الأبعد لا إلى الأقرب الواضح:

صغيرا
يجيئ كنجمة
ويكبر
يكبر
يكبر
حتى يصير كوردة
ويكبر
يكبر
يكبر
حتى يصير كنقمة(٢٤)

وهذه الطريقة التشكيلية تستثمر البعد الرأسي لفضاء الصفحة، وتلفت انتباه القارئ إلى الدلالة الكامنة في الأفعال المتكررة من جهة، وإلى إيحائية المقطع نفسه بإشارته إلى هذا الشكل من توزيع السطور الشعرية حيث يستحوذ الفعل على سطر مستقل بذاته.

والطريقة نفسها نجدها عند رفعت سلام في تكراره وتقطيعه للفعل المضارع (تنحدر) في نصه اشراقات.(٢٥)

رابعا: صيغ فعلية متكررة:

لأن شعراء السبعينات احتفوا- جميعا- بذواتهم الشعرية، وسعوا إلى استنطاق مكامنها من جهة، وإلى التوكيد على حضورها المغاير وسط السياق الشعري العام من جهة ثانية، ولان الفعل الشعري الحداثي قد نجم عنه- ضمن ما نجم- هذا الإعلاء من شأن الذات الفردية الدرامية التي تفارق هذه الذات الغنائية الرومانتيكية البسيطة، لتقدم ذاتا أخرى منشطرة الوعي، متمردة منحازة إلى ما هو رافض، انقلابي، متفجر، لأن هذا كله يجعل من الكتابة الشعرية في سعي دائب إلى اكتشاف صيغ مغايرة فإننا نعثر على صيغ خاصة ما فتئ يرددها الشعراء السبعينيون، وما انفكوا يزاولونها في تجاربهم الشعرية المتجددة، هذه الصيغ ترتبط بالفعل بشكل أساسي. يصبح الفعل هو مركزها، ويضاف إليه حرف ما، فيغير من دلالته المألوفة، ويصبح ذا تركيب خاص يفتح به الشاعر أفق تجربته الكتابية وأفق تعبيراته.

ومن هذه الصيغ ما يرتبط بالمستقبل حيث يضاف حرف السين إلى الفعل المضارع، ويفضي تكراره إلى انفتاح النص، وإلى إطلاقه مثل هذا الفعل الذي يكرره جمال القصاص فاتحا به أفقا تعبيريا يجعل الكلام الشعري لا نهائيا في توارده وتكراره:

سأحتاج خمس حواس جديدة
...
سأحتاج حلما أقل مسوخا
وأردا بلاها
سأحتاج جرحا أشد صديدا
أرق نقاهة (٢٦)

ثم يتكرر الفعل (احتاج) مقترنا بالسين نحو ثلاث مرات أخرى بحيث يصبح فاتحا مبدئيا لمعان متعددة، وصور متنوعة.

ونجد هذه الصيغة لدى محمود نسيم أيضا في نصه (قصيدة الرجم) (٢٧)

هناك صيغة أخرى تعبر عن الملكية، وتتكون من:
لي + حرف مصدري (أن) + الفعل

وتتواتر في شعرية السبعينات على هذا النحو الذي يتكرر في أغلب نصوص السبعينيين:

- لي أن أسمي.
- لي أن أرى.
- لي أن أقول.
- لي أن أجيء.

ثم تأتي بعد هذه الصيغة الوحدات النصية الأخرى التي يراد لها أن تخلق وتنتج. ونعثر على هذه الصيغة بشكل فعال في ديوان (إشراقات) لرفعت سلام.(٢٨)

ومن الصيغ الأخرى الأثيرة في شعرية السبعينات صيغة تتكون من:
الفعل المضارع + نون الوقاية + ياء الملكية

وهي صيغة تتكرر باطراد في أغلب النصوص السبعينية الشعرية، فإذا كان من المألوف شعريا في هذه الصيغة أن ياء الملكية تأتي دائما في محل (مفعول

به) مثل: يكتبني، يرسمني، تحبني، تعشقني.. إلخ فإن هذه الصيغة التي ترد في شعر السبعينات تجعل الفعل المضارع مبدوءا بهمزة المضارعة تأتي الصيغة هكذا: اكتبني، أرسمني، أضمني، احتويني، ليصبح ضمير المتكلم المحذوف وياء الملكية بمثابة فاعلين، من الوجهة الدلالية أو أن الضمير أنا يحتضن ذاته، أو أن الذات تحتضن نفسها وتكتب نفسها وترسم نفسها... الخ. هي صيغة مختلفة تطورت عن بعض الصيغ التي تصف الحال أو الهيئة أو تؤكد على تشبيه ما مثل: كأنني أو أخالني أو أحسبني، وكما جاء في القرآن الكريم (أراني أعصر خمرا) (سورة يوسف) حيث جاء الكلام ليعبر عن رؤيا، لكن النصوص السبعينية خرجت عن هذه الحدود التشبيهية الرؤيوية لتجعل المجال مفتوحا أمام كل الأفعال، ليقع الفعل على الأنا الفاعلة، المفعولة في آن.

ومن نماذج ذلك تعبيرات عبدالمقصود عبدالكريم:

– أرى أني أبصقني دما.

– أحولني إلى قلب الأرض.

– أغضب مني وأكاد أقتلني

– أبخرني

أكثفني مطرا على طمي أجسادهم.(٢٩)

وقول محمد سليمان

– ترقص النار لي

– يلهث البحر خلفي

– ويوما أراقصني

فالأفعال: «أبصقني» أحولني، أقتلني، أبخرني، اكثفني، أراقصني، من المألوف شعريا أن تقع من الخارج على الذات، أو من الآخر على الأنا، لكن ورودها على هذا النحو يمثل صيغة مخالفة للمعهود الشعري، حيث تصبح الذات هي مناط الفعلية/ الفاعلية المفعولية جميعا، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على احتفاء شعراء السبعينات– كما ذكرت سابقا– بذواتهم الشعرية التي تحرك الفعل، وتؤكد على الحدث، وتومئ إلى الأنا الشعرية المتمردة.

لقد رأينا كيف صاغ الشعراء السبعينيون الخواص الكامنة بصيغ الأسماء، وكيف صنعوا منها صيغا جمالية لافتة– حيث جاء ذلك من خلال فاعلية تكرار الاسم، وابرازه بشكل فسيفسائي حينا، وبشكل هندسي– كما رأينا حسن طلب– حينا آخر.

ورأينا أن تكرار الاسم يجيء بمثابة بنية وصفية– كأنها بمثابة الكولاج، تلصق في النسق النصي، معطلة فعل الزمن– كما في نموذج رفعت سلام– وراصدة بشكل متجاور لمشاهد ولقطات مختلفة.

كذلك ركز الشاعر السبعيني على ذكر أسماء الأعلام والشخصيات بشكل لافت كما عند عبدالمنعم رمضان ورفعت سلام وجمال القصاص، وهي أسماء وأعلام شخصيات تجيء من مجالات عدة شعرية وتشكيلية وتاريخية وسياسية، لتحقق نوعا من التجاور الدلالي الذي يحدث تضادا أو تآلفا أو تقابلا بين هذه الأسماء المختلفة.

أو تحدث نوعا من التضامن الذاتي مع هذه الشخوص– كما ألمحنا سابقا– ولكي ينتج الشاعر السبعيني دلالة جديدة، فقد أخذ في اشاعة تقنية جديدة تتمثل في ترميز الاسم، عن طريق ترميز أحد مفردات اللغة، وكأن هذه المفردة أو تلك تصبح بمثابة قناع لغوي، أو قناع صوتي يختفي فيه الصوت الإنساني ليحل محل الصوت اللغوي الذي قد يحمل طائفة متعددة من الأبعاد الدلالية منفتحة على مختلف التأويلات وقد أبرز الشاعر السبعيني بعض خواص الاسم في النداء والنسب، ودل على أن هذه الخواص يمكن استثمارها بفاعلية إذا ما أنتجت في إطار رؤى شعرية جديدة خلاقة.

وكما تعامل الشاعر السبعيني مع الاسم تفاعل مع الفعل، وشكل به، وأنتج به دلالات مختلفة عن طريق حضور الأنا، وعن طريق الفعل ورد الفعل، والتشكيل بتكرار الفعل دلاليا وبصريا، واستثمار بعض الصيغ الفعلية التي تكون جملة مكثفة مختزلة باستثمار الضمائر البارزة أو المستترة، مثل ضمير المتكلم، وياء الملكية وغيرهما.

إن المجال اللغوي يعطي تجلياته الكثيفة، إذا ما توافر عليه الشاعر تبصر بما يكتنزه هذا المجال من فواعل يتم التبصر بها عبر الوعي الشعري المتأمل، الصانع، الذي

يجسد الكلمات، ويقرن بينها، ويقدم صياغاته المائزة وهذا ما فعله الشاعر السبعيني في تعامله مع اللغة، ووقوعه على بعض الطاقات الكامنة بها، التي صيغت في أنواع تقنية مختلفة، وفي أنماط من التشكيل متعددة وهذا هو دأب النص المختلف، في انبثاقه وتجدده، واندراجه في سياق الرؤية الحداثية للغة، وللذات، وللعالم.

الهوامش

١ – جورج نوننمشار: دلالات الأثر، ترجمة عبدالعزيز عرفة دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م ص٢٢.

٢ – أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

٣ – د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٥م ص٢٠ و٢١ .

٤ – رومان ياكبسون: القضايا الشعرية ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٨م ص٣٢.

٥ – أمجد ريان: أوقع في الزغب الأبيض دار شعر/ القاهرة ١٩٩٠م ص٤٩ و٥٠.

٦ – حسن طلب: سيرة البنفسج مطبوعات كافا نون، القاهرة ١٩٨٦. ص٣٧.

٧ – رفعت سلام: وردة الفوضى الجميلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٧م ص ٧و٨.

٨ – عبدالمنعم رمضان: قبل الماء فوق الحافة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٦٠ و٦١.

٩ – رفعت سلام: اشراقات الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الاولى ١٩٩٢م ص٦٨.

١٠ – جمال القصاص: ما من غيمة تشعل البحر، دار النهر، القاهرة ١٩٩٦م، ص٥٧ و٧٠.

١١ – أمجد ريان لا حد للصباح، دار الحداثة، القاهرة، ١٩٩٠م ص١٧

١٢ – محمد سليمان: القصائد الرمادية، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٨٣م الصفحات ٦، ٧، ٨، ١٤، ٢٦، ٣١، على الترتيب.

١٣ – أمجد ريان: مرآة للآهة، دار شعر، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩١م، الصفحات. ٩، ٣٢، ٣٨، ٤٠، ٤٣، على الترتيب.

١٤ – أمجد ريان: لاحد للصباح ص٤٢– ٤٣.

١٥ – عبدالمنعم رمضان: قبل الماء فوقة الحافة، ص١٠٣، ١٠٤.

١٦ – عبدالمقصود عبدالكريم: أزدحم بالممالك ٨٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١، ١٩٩٢م ص٩٤ و٩٧.

١٧ – توجد هذه الصيغة/ الظاهرة في نص (الشارع الكبير) من ديوان جمال القصاص (خصام الوردة)، وعند علي قنديل في نص (افتتاحية للهجرة) الآثار الشعرية الكاملة ص٦٠، وعند محمود نسيم في نصه «دمي في وردة تنزف» من ديوانه (السماء وقوس البحر) ص١٠١: ١٠٨، حيث يبلغ عدد الأفعال في هذا النص نحو (٦٨) فعلا منها نحو (٣٩) فعلا مضارعا بصفية (أفعل) والصيغ الأخرى نحو (٢٩) فعلا.

كما توجد هذه الصيغة عند حلمي سالم في ديوانه (حبيبتي مزروعة في دماء الأرض) في المقطع الثاني من نص: «مكابدات كتابة قصيدة» ص١١ وفي نصه «ثرثرة المهرج القديم» من الديوان نفسه ص١٤: ١٩. على سبيل المثال.

١٨ – رفعت سلام: وردة الفوضى الجميلة ص٣٢– ٣٣.

١٩ – عبدالمقصود عبدالكريم: يهبط الحلم بصاحبه هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣، ص١٤.

٢٠ – حلمي سالم. حبيبتي مزروعة في دماء الأرض، المؤلف، القاهرة ١٩٧٤ ص٤١.

٢١ محمود نسيم: السماء وقوس البحر كتاب «إضاءة» القاهرة ١٩٨٣م ص١٠٤ و١٠٥ .

٢٢ – محمد عيد ابراهيم: فحم التماثيل، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م ص٦٢ و٦٤.

٢٣ – جمال القصاص: شمس الرخام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص٥٢ و٦٢.

٢٤ – شعبان يوسف: مقعد ثابت في الريح، دار سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م ص٤٢..

٢٥ - رفعت سلام: إشراقات ص٩٨.

٢٦ – جمال القصاص: شمس الرخام ص٢٥.

٢٧ – محمود نسيم: كتابة الظل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص٢٣.

٢٨ – عبدالمقصود عبدالكريم: أزدحم بالممالك ص٢١، ٣٣، ٣٦.

٢٩ – محمد سليمان: أعلن الفرح مولده، مطبوعات (أصوات) القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٠م، ص٣٠.

ساحة التحرير
بغداد الجديدة

ياسين النصير *



السـاحة لافتة المدينة وإعلانها،
والمكان الذي تصافح الريح، الضوء فيه والوجوه،
والوعاء الذي يمتص غضب الناس والحجر..
تمنح الساحة الريح انسيابها
والعين رؤيتها
والمدينة فسحتها
والناس شعريتها
لغتها مفردات على ألسنة الصغار،
وقولها هتاف
ولسانها لا يعرف الكتمان.
. . . .
هي الموقع الملتقى،
و«الباحة» المستراح،
و«الفضاء بين الدور»
والنفوس.

٢

الساحة مكان مضطجع على الأرض، سطحها وجهها، وجسدها عمقها، ماضيها، ذكريات، وحاضرها الحركة، لها من لغة الأنهار الجريان، ولها من فسحة السماء الديمومة والاستمرار، ولها من انسيابية الريح لغة مستلة من وجه الحسان. ولها من البعد الظاهر للعيان مفردة في حرية الرأس والقدمين. لا قيود تحد الساحة، ولا موانع، هواؤها ريح منتشرة في فضاء الوجوه، وماؤها أرض تتعايش فيها كل الممكنات. الناس فيها سياج بعضهم لبعض، مفرداتها اليومية: ناس، وكلام، وحركة، وأصوات، وباعة متجولون، ونصب، واعلانات، ودعايات

* كاتب من العـــراق.

سينما، والتفاتات نحو الحسان اللاتي يعبرن بحرها، وشباب يلتقون من أجل ألا يعبروا زمنا... يمنحها الضوء طاقة حضور مفتوح، ومجالا لأن تمارس فيها الأفعال العلنية، ولأن ساحة التحرير ليست ساحة بيت، ولا ساحة منطقة معينة، فاكتسبت بدلالة «التحرير» الملحق بالاسم صفة البلاد وهو ما يجعل زمنها- مكانها متحركا بأفعال تجري في مواقع أخرى...

ليس لساحة التحرير وجه أو قفا، كلها وجه وكلها قفا، كلها يمين وكلها شمال، كلها شرق وكلها غرب، هي المكان الذي لا اسرار فيه، باطنها هو سطحها، وسطحها هو باطنها، المشي فيها دوران للجسد، والدخول اليها دخولا فيها، والخروج منها تحولا عنها، لا ترى الناس فيها مغادرين او قادمين، بل كل من فيها هو قادم ومغادر والجلوس فيها جلوس في الاتجاهات كلها، والرؤية فيها رؤية بزوايا منفرجة، لا تراها الا وهي في سعة فضاء ممتد ولغة جسد يقظ ليس لها كيان ثابت، ولا حركة تتشابه، ولا فعل يحدد، فان حددت بأفعال ثبتت، وان ظهرت بهيئة واحدة ماتت، وان وظفت لغرض واحد اهملت، لغتها هي اللالغة التي تنمو من خلال كل اللغات، ومادتها من تلك التي يمتلكها الجميع دون الأفراد، لها ساحل ومحيط ولها مجرى وسابلة، هي تيار في كل اتجاه، ولكل اتجاه، ولأنها كذلك فقد اسهمت الفضاءات- المكانية والبشرية- المحيطة بها في تشكيل هويتها.

يمنحها العمران الذي يحيط به، أفقا حدا، وتمنحه هي أفقا حدا كذلك، لكنهما لا يصنعان حدودا. وتجلب لها الشوارع التي تصب فيها، أطراف المدينة وأحشاءها، وتعيد لأطراف المدينة ما جلبته في نهاية النهار احمال يوم، لذلك فحدودها ليست بما تحتله من بقعة مسماة، ولا بما يحدده لها المحيط، بل بما تسحبه اليها من مناطق المدينة وما تفرغه في هذه المناطق، فهي التي تؤسس وتنظم أفعال ومهمات الآخرين، حتى لتبدو الأجزاء المحاذية لها: البيوت، العمارات، المخازن، الحدائق... الخ موظفة لحضورها الدائم، وعرضة للتغيير كلما فرضت الساحة عليها تصورا جديدا، شأنها شأن الأمكنة المطويّة كالمعابد والمساجد والبناء التراثي الذي يحرك ما حوله بما يحمله من ارث وبما يستجد فيه من معنى، لذلك بقيت الساحة مفهوما لغويا ثابتا منذ وجودها وحتى الآن. جاءت الى المدينة من البيت الاسلامي، بمفردة «الحوش» واتسعت في المدينة تعويضا عن جريان النهر فيها، فهي نهر المدينة المرتفع، وكأنها من البنى التي ترتبط ببيولوجيا الجسد الانساني، حر وحرك وتجديد ونمو وفاعلية، تلك البنى التهتلغي القديم كلما مر زمن ما عليه. وتحتضن الجديد كلما كانت شروطه معلنة. لا تبلى الساحة الا من داخلها، ولا تتجدد الا متى كان من حولها منسجما وأفعالها.. ولا نعدم القول ان مفهوم الساحة- الحوش، موجود في كل بيت، وفي كل مكان يسكنه البشر، بل ويحمله كل انسان معه، حتى عدت بأسمائها المختلفة دالة على معنى الديمومة والجريان..

ليست ساحة التحرير عنصرا بنائيا مجردا، مثل البيت أو الفندق أو المقهى، بل هي بناء كلي، ومن المواقع الشاملة لمعنى المدينة، فيها تتمظهر الفعاليات التي تنتمي الى الحضارة، وفيها يموت ما هو مغاير لها، من هنا كانت وما تزال البؤرة التي تتشكل فيها سمة بغداد الاجتماعية والحضارية، ولأنها في عاصمة العراق حملت الفعاليات التي تقام فيها سمة العراق كله، فاحتوت لغتها مفاهيم مثل الشعبية، العمومية، الشمولية، الديمومة، الحرية، التقدمية... الخ. ولذلك تلجأ الحكومات اليها كي تكسب قراراتها صفة شعبية- تتمتع الملاعب الرياضية بمثل هذا التعميم السياسي أيضا، ولا تتمتع به القاعات المغلقة.

تعد ساحة التحرير والفعاليات التي تقام فيها منذ منتصف القرن الحالي، وحتى في فترة الحروب الدامية، العين التي لا تنام، فما اعترى بغداد من ظلام وظلمة، كانت هي عينها المبصرة في ظلام المدينة والتاريخ.. وكأنها تكمل بيقظتها المستمرة، ما يفكر به رأس شارع الرشيد- الباب المعظم.

٣

لا تبدو ساحة التحرير لمشاهدها الا صورة مصغرة لبغداد كلها، فهي من حيث الموقع كانت وما تزال البؤرة التي يتصاهر فيها صوبا بغداد- الرصافة والكرخ- وكأنها بقعة لا تنتمي لأي منهما، ومن حيث الدلالة أصبحت هذه الساحة بعيد سقوط العهد الملكي في الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ رمزا للتحرير. وما اسم التحرير الذي استبدل به اسمها- لم نعرف ما هو اسمها القديم الا صفة ملحقة بها آتية اليها من ثقافة الشارع اليساري في الخمسينات. في حين ان مكانها جزء من البستان البغدادي الكبير الذي كانت حدوده نهاية شارع الرشيد، وبدايتها الكرادة والجادرية وديالي وكل الفضاء الممتد خارجاً. وحتى عندما وضع فيها تمثال السعدون لم يكن لها اسم محدد، يسميها الاستاذ عباس بغدادي «احدى ساحات بغداد»، فاسمها الحالي «ساحة التحرير» مواصلة لدور الشهادة في الذاكرة العراقية اليسارية، حيث الشخصية الوطنية عبدالمحسن السعدون الذي انتحر، جراء خلافه مع الانجليز، يعد رمزا من رموز الحرية الوطنية المناهضة للاستعمار، فبيت السعدون كان قريبا منها، وتمثاله وضع بعد انتحاره فيها، ولكن لغة «الحرية» السياسية التي حدثت في المجتمع العراقي بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ كانت اكبر من دلالتها اللغوية المجردة. فسميت الساحة بـ«التحرير» تيمنا بهذه الحرية، ثم زاد حضورها في ذاكرة الناس والمجتمع والعمران عندما اصبحت لاحقا مكانا لنصب الحرية- لا ندري على وجه الدقة متى اطلق عليها «ساحة الحرية»، هل تم ذلك بعد ثورة تموز ١٩٥٨، أم بعد ان قررت أمانة عاصمة بغداد وضع نصب الحرية فيها والذي صممه الفنان العراقي جواد سليم، عام ١٩٦٢ مسبغا عليها طابعا جماليا وفنيا جعل منها ليست ساحة فقط، بل كيانا عراقيا عريقا ترى بغداد التراث والمعاصرة فيها.

ليست ساحة التحرير الا الخليج الذي تصب فيه شوارع المدينة كلها، فلا تشعر بالغربة عندما تكون فيها، فهي البؤرة التي ولدتها الشوارع والمناطق، ولأنها كذلك لا تراها الا وعاء لحركة هذه الشوارع والمناطق، تواجهك في كل لحظة بمتغيرات المكان والناس، وتواجهك في لحظة أخرى بسكونية المجتمع والناس، تفرح لفرحهم وتحزن لحزنهم، وما دامت منفتحة للريح وللناس ليس لها أسئلة، فالاسئلة تتكون في الاماكن المنقطعة، المغلقة، في حين ان الساحات كلها أجوبة عن اسئلة لا نعرف متى تشكلت، من هنا تبقى ساحة التحرير منفتحة على أزمنة عراقية قديمة وحديثة، فيها تشعر بحضور العباسيين، وفيها تشعر بحضور الأوروبيين كل الآتين اليها من الساسة العراقيين ومن الايديولوجيات المختلفة انتموا اليها، وكل التصميمات المعمارية الحديثة تجدها مموهة فيها، لذا فهي تنتمي لكل التواريخ. الا تاريخ أولئك الذين اطلقوا النار على نصبها «الحرية» عندما وجدوا انهم اصدقاء السجون- كان من الداعين لهدم نصب الحرية الشيخ جلال الحنفي!!

٤

في بعدها المكاني نجدها تتوسط أمكنة عدة:

فمن جهة الغرب يأتي اليها جسر الجمهورية، الممتد على دجلة، ساحبا خلفه صوب الكرخ كله، بركابه وسابلته، بتاريخه وسلطته، بمخاوفه وافراحه، بعرباته والمشاة، ليلقي حمله فيها. وقد شكل الفضاء الذي صنعه شريان الجسر النازل اليها أفقا بصريا وجماليا يعمق احساسنا بالنصب والساحة معاً. بحيث يبدوان وكأنهما يحتضنان القادم اليهما، ومانحين الرؤية بعدا حضوريا يملأ فضاء المنطقة كلها، فنصب الحرية ذو تركيبة أفقية- فضائية معلق على جدارين، مما يعني انه يحتاج الى رؤية أفقية متأملة لتفاصيله. هكذا فعل فضاء جسر الجمهورية مع الساحة، يزداد احساسك بجمالية النصب كلما قربت اليه، وكلما اقتربت منه ارتفع، حتى اذا ما وقفت تحته كان سماء لوحده.

ومن جهة الشمال- الغربي تشكل نهاية شارع الرشيد، بداية لساحة التحرير، التي امتلأت بمراكز فنية واقتصادية مهمة: منها اسواق شركة حسو اخوان، التي

أممت في الستينات، واصبحت شركة للأحذية والجلود العراقية. وبالقرب منها فتحت قاعة التحرير للمعارض التشكيلية، وخلفهما بمحاذاة شاطئ دجلة تشهد المنطقة آثار بيت للمرحوم عبدالمحسن السعدون. وبالمقابل لها بقيت محلات القيمقجي الموسيقية قائمة تُسمع زوارها والسائرين في الشارع أصوات الموسيقى العراقية القديمة. وفي وسط الباحة وبالقرب من رقبة جسر الجمهورية فتحت مطاعم حديثة، منها المطعم التركي، وعلى الشاطئ ما يزال المثقفون يزورون مطعم ومشرب سولاف، وفي البناية المحاذية للجسر كانت فرقة المسرح الفني الحديث تحتل شقة فيها قبل ان تنتقل الى مسرح بغداد، وعلى امتداد الممرات ثمة بنايات كثيرة أهمها: دائرة البريد والبرق المركزية، وثمة عشرات المخازن والمطاعم والبارات، وفي زاوية من هذا المكان اعتلت مكانا مجلة الثقافة الجديدة، مجلة الحزب الشيوعي العراقي، فنهاية شارع الرشيد حصيلة لثقافات عدة وموقع لمواقع تصب كلها في تيار تحديث المدينة، فساحة التحرير ونصبها المشهور يتكثان على مكونات مدينة حديثة هي فعالية المراكز والمؤسسات التي تتجمع فيها مما يعطينا انطباعا ان شريحة عريضة من الناس تأتي وهي محملة بنوى التحديث، واذا أضفنا اليها جمهور المكتبات الذي تقع في مدخل شارع السعدون، وجمهور وزارة الثقافة التي تقع في نهاية شارع الجمهورية وجمهور البارات التي تقع خلف محلة البتاوين نجد ان الساحة ونصبها، مركزا للحداثة.

ومن جهة الشمال الشرقي يصب مجرى شارع الجمهورية، الذي فتح في عهد الزعيم عبدالكريم قاسم، فيها ناقلا اليها الآتين من الباب المعظم وشمال بغداد، وهو شريان تجاري صناعي نقدي كبير، وفيه تتركز أعم عمارة بغداد الحديثة، وفي نقطة الالتقاء بالساحة توجد وزارة الثقافة والاعلام في أول السبعينات، ومقاه ومحلات للملابس القديمة، وعيادات الاطباء، ومكاتب هندسية ومكتبات، ثم جرى تغيير جذري لهذه التركيبة بعد وأثناء حروب العراق. تختلط في البقعة الواقعة في مدخل الساحة أشياء بغداد القديمة- على الجهة اليسرى أسواق العبي والملابس واليشماغات والاحذية القديمة، والأكلات الشعبية، ومحلات الخياطة، والافرشة وتجهيزات العرس. وكراجات النقل الداخلية، وعلى الجانب الأيمن توجد محلات الحلويات ومحلات الأحذية الجديدة والقمصان والأقمشة الحديثة، حتى لتجد ان ضفتي شارع الجمهورية متناقضتان، احداهما تنتمي لتقاليد بغداد القديمة، والأخرى تنتمي لحداثة بغداد المتحولة، وفي كلا الحالين نجد تيار الاثنين يصب في الساحة ونفقها.

ومن جهة الشرق تشكل ساحة الطيران امتدادا لساحة التحرير واستيعابا لبعض مهماتها بالرغم من انها أقدم من ساحة التحرير. وهي موقع يشد أجزاء بغداد بعضها لبعض من خلال وسائط النقل المتجمعة ليلا ونهارا فيها، وقد احتوت ساحة الطيران على نصب «١٤ تموز» للفنان فائق حسن. الذي يعد تحفة من تحف الفن الحديث، وتعد هذه الساحة موطنا مسائيا وصباحيا للعربات الممتلئة بالأكلات الشعبية، حيث يتجمع العمال والمقاولون فيها للاتفاق على العمل اليومي، خاصة عمال البناء والسواق. وتبدأ حركة الساحة بعد منتصف الليل، حيث تمسي ملتقى للآتين من أطراف بغداد للذهاب الى بيوتهم او الى أعمالهم، كما يشكل الشارع المحاذي لساحة الأمة والمنتهي بساحة التحرير من جهة الشمال محطة لانطلاق السيارات بركابها الى صوب الكرخ، وكأنها تعيد ما قدم اليها أثناء النهار.

ومن جهة الجنوب الشرقي تكون ساحة الطيران وساحة التحرير نهاية لشارع النضال، وفيه تقع أهم الكنائس المسيحية، منها الكنيسة البريطانية في العشرينات كما يقول عباس بغدادي ص٢٧ والأطباء والمكتبات، وتعتبر هذه المنطقة امتدادا لمحلة البتاوين التي ترتبط بوجود المسيحيين سكنا وعملا.

ومن جهة الجنوب الغربي للساحة تكون ساحة التحرير بداية لشارعي السعدون وأبي نواس، الشارعان اللذان تصب مسيرتهما في مناطق الكرادة خارج

والجادرية والمسبح، فهي تأخذ من هذه المناطق الجريان البشري اليومي وتعيده اليها، كما كانت مكانا لسكن الدبلوماسيين والسفراء وبعض رجالات الحكم العراقي، كما هو شأن الوزيرية ومنطقة الكرخ التي اختصتا بسكن أكثرية رجال الدولة العراقية من العرب، مما يعني ان منطقة الباب الشرقي أكثر انفتاحا على الجنسيات التي تشكل نسيج المجتمع العراقي. وتكاد بغداد ان تكون في هذه المنطقة اكثر من غيرها حضورا حيا نابضا بالحركة والتجديد، ففيها تجمعت كل وسائل اللهو من سينما ومسارح ونواد ليلية ورياضية ومخازن حديثة ومحلات العمل بمختلف أنواعه، والمطاعم والشوارع الخلفية المضيئة، وبعض الدور التي تتداول بها بضاعة النساء كشارع المشجر. وفي الرأس من شارع السعدون تقع اهم مكتبات بغداد: مكتبة المثنى ومكتبة التحرير والمكتبة العالمية ومكتبة النهضة ومقاه منها مقهى المعقدين المشهور، الذي ضم الشيوعيين وغير الشيوعيين. ومطعم نزار الذي ارتبط بأكلات شعبية غنية، وكافيه كيت كات ملتقى الشباب، وفي العمق والحواف تأتي مقهى ياسين ومطعم جبار ابو الكباب وغيره. اما اذا نزلت الى شارع ابي نواس فلا تجد هناك من بغداد القديمة الا الاسم فقط، حيث يتوسط الشارع تمثال لأبي نواس، معلنا عن دلالة الاسم بالفن في حين ان الشاطئ ومساحاته احتلتها كازينوهات حديثة، ومطاعم السمك المسكوف، والمتنزهات التي تطل على ساحل دجلة، والى وقت قريب كانت هذه المتنزهات مكانا لفسحة العشاق والأحبة، الا عندما اتى هادم اللذات ومفسد المسرات «الحرس الليلي والفرق الحزبية» فسرب الموت اليها لتصبح جرداء خالية من الحب والشعر مدعين أنها تقع قبالة القصر الجمهوري في كرادة مريم..!! فساحة التحرير من أكثر الاماكن احتفالا بغنائية الحياة اليومية، وهو ما دفع الشعراء ان يكتبوا عن هذه الثيمة الشعبية. فعندما لا تكون الساحة حاضرة في المتغيرات الكبيرة، تفقد الحداثة بريقها، هذا ما نجده في قصيدتين «بغداد الجديدة» للشاعر سعدي يوسف، وقصيدة «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي، الاولى تتحدث عن محتويات الساحة الشعبية وكيفية رسم أفق حديث لبغداد الآتية عبر الغيش وأكباد الجاموس وبائعات القيمر ورايات العمال، والثانية عبر تصور الحداثة الاجتماعية عبر قرارات فوقية وسياحة متأملة في الساحة وهي تحتوي بغداد المعاصرة لرجل مشحون بكآبة بيتية يقلد فيها عوليس وقضيته مع بنلوب في ثياب النوم وأرث الخيانة. وكلتا القصيدتين نقطتا تحول في مسار الشعر العراقي الحديث، فالساحة كانت بؤرة للتنوير الثقافي، وحداثتها جزء من حداثة ثقافة المعمار الذي شهد في السنوات العشر الماضية على تأسيس الساحة بداية تلمس هوية عراقية- تراثية للعمارة المدنية، استوعب بعضها شارع الجمهورية لنشاطه الاقتصادي والمالي والتجاري، لعل نشوء الساحة ومداراتها المنفتحة على جهاتها كلها هو جزء من نهوض البرجوازية الصغيرة وطبقتها الوسطى، تلك التي ترى افق الحياة اللاحق في مدارات مكانية منتجة، وفي تصورات ثقافية- مكانية شواهد حتى مفردات نصب الحرية اذا ما استقرأتها جيدا تجدها تتصل بفكر الطبقة الوسطى، وهذا ما نحاول دراسته منفصلا في مقال آخر عن منحوتات النصب.

هذه البانوراما الحياتية لا تجدها الا من افعال ساحة التحرير التي ضمنت توافر وسائط النقل فيها دوام الحركة بينها وبين أطراف بغداد كلها، مما يعني انها المكان الشريان الذي يؤمن وجود الناس والامكنة طوال اليوم وفي الوقت نفسه تدفعهم نحو تحديث رؤيتهم.

٥

تنحدر ساحة التحرير من جهة الشرق الى بقعة منخفضة تسمى حديقة الأمة، وكأنها وعاء مائي يمتلئ بالخضرة وبأقدام المارة والسكارى، فيها شيء من ذكرى بغداد العباسيين، واشعار أبي نواس، وعندما تمر فيها عابرا بين أطراف الساحة تتسمع ذلك الصوت الشعبي الدفين بين أحجارها وهو يردد صدى السنين لحديقة تعد واحدة من أهم حدائق الرصافة، تلك هي

حديقة الأمة، وقد استوعبت الاعياد والمناسبات، ان لم تكن في عيد مستمر، فهي المركز الذي تتجمع فيه أفواه الناس المغنية والهاتفة، وهي المسرب السري الذي يلجأ اليه المتظاهرون عندما تقمعهم السلطات. وهي المعبر الذي تخشاه الفتيات لاختباء المتحرشين بين بين اشجارها الزيتون واليوكالبتوس والنخيل.. وبقيت هذه الحديقة الى وقت قريب ملاذا للسكارى والمشردين والهاربين والمعوزين، يختبئون بين أشجارها وظلالها، ويقتسمون بقايا العرق والمازة. كانت حوافها المرتفعة الى وقت قريب مقاعد للجالسين وهم يتفرجون على حركة الشارعين المحيطين بالحديقة، ومن حولها تبدأ مسيرة الباعة اليومية، متنقلين بين ساحة التحرير وساحة الطيران، وبينهما وبين البتاوين. وثمة روائح الأكل والخمرة تنتشر في فضاء المنطقة عندما تمتزج روائح السكارى والبارات بعد ليل ضاج، برائحة الاكباد المشوية.. لتتركز كل هذه الفعاليات لاحقا في ساحة الطيران، بعد ان انسحبت حديقة الامة الى الخلف بمقاعدها الخشبية المتكسرة.

في هذه الحديقة وقبل ان يتسرب اليها الانطفاء، أقيم فيها تمثال «الأم» للفنان خالد الرحال الذي يعد تحفة فنية رائعة للتصميم. بانسجام حركات الجسد وانسيابية السطح ودقة التفاصيل، والمعنى الشعري من ان تكون الأم في منخفض مدينة- حديقة وكأنها تحتضن في احشائها كل ولادات الحداثة في بغداد- تعني الأم في الميثولوجيا القديمة أرض الرافدين- وكأن خالد الرحال في هذا التمثال يستوطن بغداد المعاصرة بما حملته أرض الرافدين الأم كلها. هذا النصب اعطى للحديقة وما جاورها قبل ان يشيد نصب الحرية، عمقا سياسيا وجماليا، لتتحول الى مكان يستقطب الناس والضوء، لم تقل قيمة النصب اجتماعيا وليس- فنيا- فيها الا بعد أن شيد نصب الحرية، مرتفعا فوق هامة التمثال فسرق الاهتمام البصري من تمثال الأم الذي كان يتعايش في منخفض الحديقة. لم تلق هذه الحديقة من الثقافة شعرا او قصة الا القليل، بينما كانت مقاعدها مجالس الكثيرين منهم، ولوحدها من دون مناطق ساحة التحرير كانت تحتوي على مرافق صحية للتبول، مما يعني انها جزء من بقعة مكتفية بذاتها، فقد كانت مكانا نشطا للعبور، وممرا يؤدي الى حركة أوسع في المدينة.. وبعد ان انتقلت بغداد في السبعينات الى نهضة حضارية مرورية كبيرة ومهمة، جرى لساحة التحرير تطوير لمساحاتها وتنظيم لطرقها- لأول مرة في العراق يكون لنفق ساحة التحرير مصاعد كهربائية رغم قرب المسافة مما دفع بالكثيرين منا الى ممارستها يوميا كجزء من التلبس بحداثة الطرق وتنوعها- لقد اسهم تنظيم السير فيها ومن حولها في أن يكون التجول فيها غاية بحد ذاته. في مثل هذا التنظيم الجديد تنمو حاسة جديدة للمكان، مستخلصة روح الشعر من العلاقات المنتظمة بين الناس واساليب المرور.. وثمة نغمة شعرية مضمرة يجري احتواؤها في هذه الساحة تلك هي شجيرات النخيل والزيتون التي تحتويها حديقة الأمة وكأنها تحاكي خضرة تراث وتاريخ النصب فيها. في حين ان حواف الحديقة من كل جهاتها زرعت بورد الياس، اخضرارا الأمكنة يولد سعة للمخيلة، وفي العمق من هذا كله ثمة من يتقبل رائحة العشق في هفهفة ثياب الفتيات المارات وسط وحول الساحة. الهدوء الاجتماعي يولد حرية غير مفرطة في العلاقات، في حين ان هذه الساحة في فترات لاحقة اصبحت مكانا للتحرش بالفتيات، خاصة في فترة الحرب عندما تحول الجنود العائدون من ساحات القتال في اجازاتهم الى متمردين على أعراف القبيلة والبلد وتقاليدهما. وهو أمر تنامى لاحقا ليصبح ظاهرة معقدة تفصح عن هشاشة العرف والتقاليد في زمن الحروب، فالحروب ليست سلاحا واحتلالا ودفاعا انما خلخلة في البنية النفسية والاجتماعية للمجتمع وهذا ما حدث للعراق ومن الصعب استدراكه مهما فعل المعنيون له، فالاعتداء على الفتيات من قبل البعض يفصح عن خلل في التركيبة الشعورية التي تخلقها ظروف الحرب. رافقتها موجة من المسرحيات التجارية الهابطة فنا وخلقا، لتستقطب جماهير واسعة تصرف

كبتها الجنسي والعاطفي من خلال سماعها لمفردات جنسية على ألسنة ممثلين صغار.. الامر الذي جعل فضاء الساحة بعيد الظهر قاحلا ومقفرا بل وموحشا مقفرا في المساء، لتصبح لاحقا عبارة عن خيمة لحرس مدججين بالسلاح يتوسدون الساحة، مصوبين بنادقهم نحو صدور اخوتهم، بينما يحتل العدو الايراني والامريكي بقعا من ارض– تاريخ العراق. وفي اللحظة نفسها يطل عليهم نصب الحرية ساخرا.

لم ندرك بالضبط لم كانت ساحة التحرير بمثل هذه الأهمية في زمن الحرب، بحيث عندما قاطعها الناس اقفرت الطرق، فهي الملتقى والمفرق، وهي المجمع لشرايين المدينة والموزعة فيها، لذلك كانت بمثابة البؤرة المطفأة في المدينة، ومن عايش سنوات الحرب الاخيرة يجد ان معنى الحرية لا يتجسد بشعار او لافتة، بل في ان تجعل الساحات ممتلئة بأقدام المشاة، الحرية صنو القدمين وليس الرأس واللغة فقط– من كان لفترة طويلة في السجون ويخرج بعد الافراج عنه للشوارع، يجد نفسه في حركة لا ارادية بين ان يخطو خطوة وان يلتفت الى الخلف– فالحرية قبل ان تكون لغة، تكون حركة.

وعندما شيد في الستينات مركز فني بناه كولبنكيان «مستر فايف برسن» اطلق عليه في أول الأمر «قاعة المتحف الوطني»، ثم استبدل الاسم بعد تشييد بناية المتحف الوطني في الصالحية، الى «قاعة المتحف»، لتعرض فيها أعمال الرسامين العراقيين الفنية، ثم ليصبح نواة للمراكز الفنية الاخرى في العراق. في هذه القاعة تتصاهر القيم الجمالية لعمارة حديثة، مع البعد الفني للرسم العراقي الحديث. وهو ما يعني ان تمركزا لمنشآت فنية تتجاور مع الساحة أمر يعمق احساس المواطن العادي بحداثة مدينة.

كما أقيم في ساحة الطيران وعلى حواف حديقة الامة الشرقية جدارية «١٤ تموز» للفنان فائق حسن، وهي جدارية على قدر كبير من الفنية والاتقان، منفتحا على صوب الرصافة كله، ومحتضنا أعين الآتين من رصافة بغداد ومدنها الحواف، فكان معادلا موضوعيا لنصب الحرية، المنفتح هو الآخر على صوب الكرخ نصبان كبيران، يطلان بفنهما ودلالتهما وعمق أصالتهما على رؤية بصرية ومكانية واسعة للساحتين، في حين يديران ظهريهما لحديقة الأمة، لتنكفئ الحديقة بعد ذلك، فتصبح أما تحتضن في أحشائها تمثال «الأم» لوحده وهو يتجه نحو سماء بغداد المرتفعة، وقد تعرض نصب «١٤ تموز» للتشويه أيضا عندما مسحت الحمامات المنطلقة من قفصها على يد البعض من المسؤولين مدعين أن انطلاقة الحمامات من القفص تعني حرية الشيوعيين.

٦

في السبعينات وبعد أن ازدادت نفوس بغداد، وتعددت المدن الملحقة ببغداد، واتسعت حركة المرور منها واليها وفيها، وتحسنت شبكة الاتصالات بفتح طرق حديثة بين المحافظات العراقية وبغداد، بدأ العمل في نفق لساحة التحرير، محاولة تسهيل الاتصال بين رؤوس الشوارع الكبيرة، فعمل نفق من مستويين اسفل لمرور العربات لاتصال شرايين المدينة بعضها ببعض، ووسطي لمرور السابلة الذي فتحت فيه محلات تجارية، فنقل منها تمثال المرحوم عبدالمحسن السعدون الى ساحة قريبة من الباب الشرقي سميت باسمه– وثمة نكتة تقول إن عبدالمحسن السعدون، وبعد ان سمع خطب قادة: البعثيين والشيوعيين يخطبون في الساحة بعد توقيع الجبهة الوطنية عام ١٩٧٣ بجواره، طلب نقل تمثاله من مكانه في ساحة التحرير، احتجاجا على ما يحدث، ليجعل النفق من الساحة بمستويين، احدهما ممتد في أحشائها يستوعب حركة المارة والمركبات، والآخر منبسط على سطحها للأغراض نفسها، كما بنيت على حواف الساحة من جهاتها الأربع العمارات، لتصبح ساحة التحرير من اهم المناطق التي يشكل حضورها اليومي بعدا من أبعاد جمالية المدينة الحديثة. وفي هذه الاماكن المحيطة تركزت أهم المراكز الثقافية، والمقاهي، والمكتبات، والاسواق، ولتتحول في آخر

المطاف الى صورة مصغرة لبغداد كلها، فكانت البقعة التي لا يصبح الجديد في بغداد جديداً، الا اذا عرض فيها.

٧

يعد نفق التحرير اهم نفق يقام في بغداد، ليس لاستيعاب حركة مرور المشاة والعربات فقط، لاظهار جمالية بغداد جوا وأرضاً. - وقد قدم المهندس احسان فتحي في أواخر السبعينات محاضرة في مقر اتحاد الأدباء في ساحة الاندلس عن بغداد السبعينات، عرض فيها صورا للاقمار الصناعية الامريكية وهي تظهر ساحة التحرير بنفقها فبدا لنا حديثا مضيئا يكشف ليس عن بغداد فقط بل عن تصور امريكي لبغداد المعاصرة. وضمن المناقشات سألت المحاضر فيما اذا كانت هذه الصور الملتقطة لبغداد وساحة التحرير جزء من مخطط امريكي لمراقبة العراق، كان جواب المحاضر بنعم- عن ساحة التحرير- ولجعل ساحة التحرير كيانا له مدى الصورة البانورامية الكبيرة للعراق، شأنها شأن شارع الرشيد، ما من شيء يحدث فيه إلا وله تأثير في العراق كله، فكانت أرضية النفق الخضراء والمتعرجة الممرات الصغيرة للمارة، وفيها شارع وسطي للمركبات يوصل بين شارعي الجمهورية والسعدون، ميدانا لتجمع الناس، بينما اصبح سقفها فوهة مفتوحة على السماء وكأنها قبة اسلامية تستجلب الضوء الى المصلين في داخلها، وجعل من حولها دائرة لمرور المركبات تقاطعها ممرات للمشاة، وكأنها مسارب ضوء تعايش سطح الساحة وتمنحها بعدا فضائيا جميلا. وقد زينت جدران النفق بلوحات فنية اسوة بما يحدث في انفاق العالم، فكانت بقعة جمالية ترى وكأنها تنتمي للمدن الحديثة. وقد استغرق عمل النفق سنوات عدة، لينتهي به الامر في آخر المطاف كيانا حديثا ولكن بدون صيانة. فتسربت اليه مظاهر الشيخوخة والاهمال والحروب. وتحول الى بقعة مليئة بالبول والوساخة والظلمة والمتسكعين والمتسولين، خاصة النساء اللواتي يفترشن الارض مع أطفالهن العراة. وتعطلت سلالمه الكهربائية خاصة في أيام الحروب الدامية، ولتصبح الساحة- سطحها وباطنها- موحشة الا من اسلحة للشرطة وحراس الحكم وهي تملأ فضاءها المظلم. وكنا عندما نعبر الساحة ليلا يتسرب الخوف الى اقدامنا وألسنتنا، ونخشى المرور في باطنها، فقد نصبت فيها الخيام السرية، وقطعت الطرق المؤدية اليها على الناس، وكثر السؤال عن التأخير والتباطؤ، واصبحت الساحة ضيقة بعد ان كانت متنفسا حرا للناس.. أما نصب الحرية فقد أطفئت أضواؤه، واتسخت أرضيته، حتى تلك النافورة التي نصبت عمدا لتشويهه، وجعلت جدران النصب رطبة يتسرب اليها موت المياه البطيء، توقفت عن الجريان، فساحة التحرير في هذه المرحلة كانت الصورة الشاهد على ان الموت يطال أهم مرافق الحداثة في البلاد.

٨

عملت جدران النفق المرتفعة في فضاء الساحة موانع صلبة أمام النصب، ففقد النصب انسياب نظر المارين من حوله والقادمين من صوب الكرخ وهم يسلكون العربات المارة على جسر الجمهورية، فدفعت هذه الموانع الكونكريتية بالمارة الى السير تحت النصب وهم معلقين بصرهم في فضاء الجدار، مما قلل ذلك من رغبة التأمل في تفاصيله ودلالاتها. كما كانت الحواجز، بالاضافة الى وجود النفق بهذه الضخامة غير المبرر، مشوهة لفضاء الساحة الآخر، عندما تحولت الى اماكن تعلق عليها الاعلانات واللافتات ومكانا لتجمع الباعة الصغار، فقلت جماهيرية النصب، مما يعني ان النصب فقد جزءا كبيرا من وجوده مكشوفا امام الداخلين للساحة من كل اطرافها المختلفة. يقول جواد سليم في احدى يومياته «انني كثيرا ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي، فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة انتاجه بكثرة سامعيه: فكلما كثروا، كثر انتاجه واخذ شكلا أرقى وأنفس، وكلما قلوا صغرت نتاجاته وقلت قيمتها» ص١٣ جبرا ابراهيم جبرا جواد سليم ونصب الحرية. وهذا الامر منطبق على جمهور ساحة التحرير بعد ان سيجت حواف النفق وبعد أن قصرت المسافة للمشاة من تحته.

يستمد النصب جزءا من جماله عندما يكون الفضاء المحيط به موظفا توظيفا جماليا، بحيث تبدو الرؤية له مشبعة بفنية تفاصيل المنحوتات، لهذا السبب اختار المعنيون في أمانة العاصمة ساحة التحرير لأن تكون مكانا لنصب الحرية، فعلى مقربة منها فضاء مائي جميل يصنعه نهر دجلة موشى بساحل أبي نواس وأسماكه المسكوفة الأمر الذي أعطى لموضوع النصب التاريخي والتراثي والمعاصر قيمه بعدية. فقد يتصاهر التاريخ القديم بالحاضر عندما يستحضر بعمل فني يتناغم مع المسافات الجغرافية المحيطة به. فالتأمل في العلاقة القائمة بين التاريخ والنصب يمنحنا بعدا دلاليا حداثويا، ليس في مفرداته فقط بل فيما يحيط به. الا ان الحواجز التي نصبت في الساحة قد قللت من قيمة هذه المصاهرة بين النصب والناس، بل واصبحت كتلا جاثية على الأرض تحد من حركة العين والقدم. ففقد النصب بسببها بعض جماليته التي ترى قيمتها التشكيلية عندما تهبط مشيا او راكبا وأنت آت من صوب الكرخ اليه أو عندما تقف بعيدا عنه متأملا تفاصيله الفضائية التي شدت الى جدار معلق في سماء المدينة.

لم يقف هذا التشويه لرؤية النصب عند هذه الكوابح الجاثية في الساحة، بل تبعتها موانع أخرى عندما عمدت أمانة العاصمة بوضع جدار من المرمر تحت النصب، وفيه نافورة مياه، سببت شقوقا ورطوبة في جسور النصب الأرضية- من أجل أن يكتب عليه: ان النصب شيد في عهد «أحمد حسن البكر وصدام حسين»، في حين ان النصب شيد في عهد عبدالكريم قاسم، وذلك في عام ١٩٦٢، الذي لم يستطع الفنان جواد سليم من مشاهدته حيث توفي قبل ان يكتمل، وأوكل أمر تكملته الى فريق عمل كان على رأسهم الفنان محمد غني حكمت. هذه النافورة وجدارها سدا فضاء النصب الأسفل الذي يكون علاقته جمالية مع فضاء حديقة الأمة الأرضي، والتي- فقدت هي الأخرى أهميتها بعد أن سدت الممرات النازلة اليها بالشرطة السرية من أجل ان تحرس اسمي البكر وصدام المكتوبان على الجدار!!

٩

في مفهوم ساحة التحرير نعثر على تركيبة لغوية- تنظيمية لا توفرها لنا الأماكن الأخرى، جزء من هذه التركيبة فرضه نصب الحرية عليها، فأسبغ عمقا فنيا على المارين فيها فالمار يعي انه في حضرة نصب له قيمة فنية وجمالية وسياسية كبيرة. وأي لغة بصرية تتعامل معه هي لغة اجتماعية- تاريخية. جزء من هذه التركيبة اللغوية آتى من النفق الذي توسطها، فأسبغ عليها عمقا وجدانيا وعمليا، على من يسلك النفق ان يفكر أنه ينتقل عبر أمكنة المدينة بسهولة وجزء ثالث أتى من فضاء جسر الجمهورية، الذي اسبغ هو الآخر على الساحة مشهدا عيانيا لا يمكن حجبه، انه تركيبة تنسجم والتآلف البصري والوجداني بين الساحة والجسر. وجزء رابع أتى من البناء والمعمار الذي يحيط بها، وهو وحده الذي كان عبر الزمن عرضة للتغيير المستمر، بحثا عن انسجام ما بين حداثة النصب والساحة والجسر، وبين تخلف العمارة المحيطة بها عن مواكبة هذا التقدم. وجزء خامس أتاها من مصبات ونهايات الشوارع الكبيرة: شارع الرشيد وشارع الجمهورية وبدايات شارع أبي نواس وشارع السعدون وغيرها، كل هذه المفردات صنعت ما نسميه «بألفة مكانية جانبة» رغم تباين مصادرها ولغاتها ومكوناتها، هذه الألفة لم تأت اعتباطا، بل جاءت وهي محملة بتكوين تراثي- معاصر، هو مركز مدينة نابض بالمتناقضات، ولها مدى ثقافي- وجداني يمتد من ثقافة البستان العباسي وحتى اليوم، وممارسة سياسية واعية وغير واعية لأجيال من الثوريين اليساريين فيها.. لذلك يحمل الكرنفال أو الأعياد التي تقام فيها تاريخ مفردات هذه اللغات المكانية، ثم يعمق حضورها في المحتفلين، كما لو كان إرثا يتداوله الأبناء. بمعنى أن الكرنفال يستعير كل هذا الارث اللغوي ليجدد، فالمكان يفرض ثقافة ما على الممارسة فيه، من هنا تصبح ساحة التحرير ميدانا للممارسة التاريخية- المعاصرة، لا تقوم بالمهمة ذاتها أي ساحة أخرى.

١٠

شهدت ساحة التحرير في الباب الشرقي منذ الخمسينات معظم الفعاليات الجماهيرية التي كانت تقام في بغداد، تلك التي كانت مع أو ضد الدولة. فالاحتفال والساحة مفردتان متلازمتان، لا نفكر بالساحة إلا ونفكر بالاحتفال، ولا نفكر بالاحتفال إلا ونفكر بساحة، فالساحة والاحتفال يفكر أحدهما بالآخر ودائما كانت ساحة التحرير نهاية المظاهرات، بعد ان كانت هذه الفعاليات متمركزة في رأس شارع الرشيد: الباب المعظم وساحة الميدان، فشارع الرشيد هو الممر العلني لفعاليات الجماهير خلال حقب عدة، والذي كانت بعض مناطقه خاصة في الحيدر خانة ومحلة جديد حسن باشا والثانوية المركزية ومقاهي الرشيد منطلقا للمظاهرات، في حين كانت مناطق أخرى من الشارع، خاصة في رأس القرية والسنك مكمنا للشرطة السرية، لضرب المتظاهرين المتجهين الى ساحة التحرير. فشارع الرشيد شارع جدلي يفجر المظاهرة ويقمعها في آن واحد، أما الساحة فهي الوعاء الشعبي الذي يحتضن الخطب والأفكار، ليس لأنها واسعة وتستوعب جموع المتظاهرين، بل لأنها ترتبط بالرصافة، هذا الصوب الذي يعد صوبا شعبيا في كل الأحوال- على العكس من صوب الكرخ الذي تمركزت به مراكز السلطات الحاكمة منذ أبو جعفر المنصور وحتى الوقت الحاضر، ولم يشهد ان خرجت فيه مظاهرات ضد حكم ما، اضافة الى كونه مركزا لقصور الملكية عندما انتقلت من منطقة الوزيرية اليه بعد وفاة الملك فيصل الأول. وبالرغم من وجود مدن شعبية عدة في الكرخ منها: البياع والعامل والشرطة والعدل والاسكان وغيرها، الا ان الطابع العام للكرخ طابع تغلب عليه خصوصيات السلطة.

يفصح ارتباط ساحة التحرير بالرصافة مكانا ودلالة، لارتباط صوب الرصافة بجذر بغداد الزراعي، فهي من بقايا مؤسسة ثقافة البستان، تلك الثقافة القائمة على البنية العشائرية- الزراعية التي يتعاضد فيها الاقتصاد الريفي والطبيعة المائية، لتؤسس بنية سياسية مادتها ثقافة العلاقات القائمة على اقتصار السوق المحلي، مما يعني ان البعد السياسي يمكن ان يبقى ثابتا في اشخاص لكن آليته تتغير تبعا لتغير العلاقات الانتاجية.. لعل جذر بغداد المتحدر من ثقافة الدولة العباسية يعتمد بنية البستان في تأسيس أخلاقية وسلوك الثقافة والحكم فيها. ولنا في الأدب المنتج يوما يؤكد أن ثقافة البستان تؤسس رؤية شاملة تتصاهر فيها كل الأساليب الفنية، لعل الغناء الشعبي «المقامات العراقية» مثلا افضل صورة للتدليل على انه كان يمزج بين الفصيح الموروث والشعبي. ومن يستقرئ تاريخ العلاقة بين أمكنة الباب الشرقي وأمكنة الطرب والخمرة والتنزه ودور السينما والنوادي الليلية والمقاهي والمسارح والفنادق الكبيرة، وشوارع الليل النسائية، وغيرها من مراكز الترفيه يشعر ان بنية ثقافة البستان تؤسس حاليا على تصاهر ثقافي مكاني مركزه ساحة التحرير وما جاورها.. ويلاحظ أن بقعة ساحة التحرير هذه كانت ملحقة ببساتين بغداد الممتدة من الكرادة الشرقية خارج الى الباب الشرقي ومن منطقة معسكر الرشيد، والجادرية داخل، الى عمق بغداد الرصافة، بل وكانت منطقة ساحة التحرير الحالية مكان لبيع منتجات بساتين المنطقة الشرقية من بغداد كلها، ولم يكن الناس في الكرخ الا متنقلين عبر المعابر المائية باتجاه الرصافة، ولم يحدث العكس.. مما يعني أن جذرها الزراعي يعطيها حضورا وأفقا شعبيا وتاريخها لا يغيب عن أي تكوين معاصر لها.. وبقيت بعض مناطق شارع السعدون الى وقت قريب تسمى ببساتين الخس. اضافة لذلك أصبحت ساحة التحرير نهاية متقدمة ومتطورة لمدن حديثة قوامها من العامة، ومنها: مدن الثورة وبغداد الجديدة والمشتل وشارع فلسطين وحي المعلمين وجميلة ومنطقة ديالي- التي تعد أهم منطقة للانتاج وللتسويق الزراعي والصناعي والتجاري- ومن خلفها الكمالية موطن الغجر وأحياء الطرب الليلي امتدادا الى أهم بساتين العراق في ديالي وبعقوبة في الجنوب-الشرقي والحلة والكوت جنوبا.. كما ان الساحة تحاذي

أهم مكان للمسيحيين في العراق هي محلة البتاوين وكنيسة الكلدان مما أكسبها ديمومة في العمل والنزهة. وشارع «أبونواس» الذي يشكل عصب المدينة الليلي، ويعد من أهم مناطق اللهو والطرب والخمر والنزهة والراحة وأكل السمك المسكوف. كما برزت فيه دون غيره من مناطق بغداد ظاهرة وجود البيوت البارات، ونوادي القمار الليلية، والملاهي الخاصة، والمتنزهات النهرية، والمقاهي الحاضنة ليلا لأنوار دجلة وسفنه السياحية الصغيرة الذاهبة الى جزيرة أم الخنازير والعائدة منها. وثمة محيط يمتد بين جسرين من جسور بغداد الحديثة هما: جسرا الجمهورية والجسر المعلق وقد شحن بما هو مغذ للساحة ومستل منها.. فقد أعطى الشارع أبي نواس للساحة بعدا جغرافيا تمتد فيه وتتجدد دون أن تفقد حضورها المستقل.. في حين لم يكن في مناطق الأعظمية والوزيرية والكاظمية بالرغم من انها تقع في الرصافة أيضا- إلا القلة من المظاهر الشعبية. بعد أن كانت متنزهات الأعظمية قبلة للعشاق.. كل ذلك جعل من ساحة التحرير مكانا وممرا الى أقبية المدينة الحديثة ونواديها وأزقتها ومحلاتها وحوافها، فكسبت هوية العامة والخاصة معا، وأصبحت المكان الذي ترى فيه بغداد كلها.

١١

في هذه الساحة شهدنا أهم أحداث بغداد السياسية؛ الشعبية منها والرسمية: احتفالات الثورة في ١٩٥٨، وهي أول بذرة تحديث في المجتمع، ولكنها بذرة تحديث قافزة من سياقاتها المنطقية الى سياقات الثورة المسلحة، وقد لا تكون مثل هذه القفزات ناجحة دائما لاسيما اذا كانت الخميرة الاجتماعية والسياسية لما تزل غير ناضجة، وفيها من عناصر الضعف الكثير، فقد تتحول بنية التحديث رغم مشروعيتها الى بنية تدميرية. وهذا ما حدث لاحقا عندما تضافرت قوى الظلام الخارجية والعربية والداخلية على إجهاض بذرة الحداثة في المجتمع العراقي الذي من شأنه أعاد صدام حسين بعض الأمل لها في أوائل السبعينات مقتفيا درب عبدالكريم قاسم في كل مشاريعه. لكن ثورة النفط لم تجعل الرجل الا مسحوقا تحت عباءة التراث العسكري لأمة كانت!! فقضى على بذرة التحديث تلك بتدميرها من داخل مشروعها الثوري الذي ابتدأ في ١٤ تموز ١٩٥٨. فتداخلت في الساحة نفسها الصباحات السياسية ولياليها المقمرة، بالظلمة والقمع والمشانق والموت والمنع والفراغ والتدمير، نصبت أعواد المشانق؛ الواطئ منها والمرتفع، لتعلق عليها جثث الوطنيين واللصوص والجواسيس: منها المشانق التي علقت فيها لأقطاب الحكم الملكي، ومشانق الجواسيس الاسرائيليين، وكأن مفهوم التحرير المطاط لا يكتمل الا بهذه البانوراما السياسية المتدلية، ثم احتفالات أعياد الثورة واحتفالات سقوط عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات سقوط من أسقط عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات من انتصر على من أسقط الذين اسقطوا عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات الجبهة الوطنية، ثم احتفالات بدء الحرب الأولى، واحتفالات نهاية الحرب الأولى، ثم احتفالات بدء الحرب الثانية: وفيها خطب الملوك والوزراء والحكام العسكريون وقادة الأحزاب وممثلو طبقات المجتمع وكذلك الدبلوماسيون الأجانب- شهدت ولفترات طويلة لافتة معلقة في سماء ساحة التحرير ومثلها في سماء ساحة النسور في الكرخ منذ العهد العارفي ١٩٦٤ وحتى ١٩٧٧ مكتوب عليها: - الجماهير تؤيد الثورة- يا للحيادية التي أبقت على لافتة لا تنتمي لزمن أو اتجاه فترات طويلة معلقة في سماء بغداد دون أن تتغير. مما يعني ألا جماهير مؤيدة ولا ثورة حادثة. والنظرة التاريخية لساحة التحرير لا تفصح عن أنها مكان للتنزه أو للتمتع، بل مكان يتصل برحم الحداثة الثورية، ما أن يحدث حادث في البلاد إلا ووجدنا صداه في اليوم الثاني فيها. لذا كسبت الساحة هوية المكان الذي يمنح مشروعية أي فعل جماهيري، ويكون نصب الحرية وهو يطل بتماثيله على الفعاليات المارة من حوله وتحته الشاهد الرسمي عليها.. لتأتي بعد ذلك الاذاعة والصحافة الرسمية لتعلن ما حدث فيها، ثم ليتداول الناس أثر المكان على الفعل الذي حدث فيها.

من جهة أخرى نجد الساحة محط أقدام عراقية وعربية وأجنبية، شاركت في الفعاليات التي أقيمت فيها، أن زمنها الدائم يوحي بأنها مركز لسلطة شعبية مضادة أو متوافقة مع سياسة الدولة. حتى ان مصابيحها لم تطفأ نهارا إلى وقت قريب وهي دالة على أنها مكان شائع الممارسة، ومع ذلك كله أصبحت للشرطة السرية فيها أماكن ثابتة، لا لترصد حركة السياسيين واللصوص والقادمين من مدن العراق فقط، انما لتؤكد جدلية الحضور القمعي في الأماكن البيضاء. وهو ما يعني ضمنا أن أي بنية تحديث تنمي معها بذرة تدميرها، لأن مبدأ الصيانة مرتبط في مجتمعات القمع بالسلطة والسلطة أي سلطة قوى صيانية- تدميرية في آن واحد.

وفي محيط الساحة أنشئت الفنادق الشعبية، والبيوت المؤجرة للعزاب، ليستقدموا فيها العاهرات والصديقات وذوي الدخل المحدود، خاصة بعد أن ضيق الحصار على بيوت الدعارة في محلة الميدان. وفيها أيضا يحط كل متسول، وطالب رغبة، وعارض بضاعة، وناشد إعلان، وباحث عن كتاب، وراغب في أكلة، فامتزجت فيها باجة الليل بكاهي الصباح، وطبيب يبحث عن عيادة، بمكتب هندسي حديث، ببقال يعلن عن حضور لدكانه قبل بضاعته، بمطعم يقدم باجة الصباح، ببائع صحف يستقبل النائمين وهم سكارى، وبعامل يرش الماء أمام البار ليرطب جو المنطقة، فما يحدث فيها هو كرنفال شعبي حداثوي- استبطنه عدد من الشعراء والفنانين والقصاصين في أعمالهم- فالحداثة تنمو في مزابل المراحل أولا.

تجد فيه العربي الى جوار الكردي والآثوري والصابئ واليزيدي، كرنفال يتكرر يوميا، لا يمحوه ليل، ولا يؤنسه نهار. أما في الليل فتتوزع الساحات الصغيرة المجاورة لساحة التحرير عربيات باعة الأكباد والفشافيش والكباب والتكة، وشوربة العدس، واللبلبي، والشلغم، والكيك، والكعك تتغذى الناس بأكباد الجاموس ليلا، وبالقيمر صباحا. وتنام على أمل أن تجد لافتة حمراء معلقة في الساحة!! - لاحقا علقت مئات اللافتات السود تعلن عن شهداء ميتين في حروب اللامعنى معلقة في كل مسامات الساحة، فقد جرى توظيف علانيتها وشعبيتها وحداثتها لاعلان الموت المجاني- ووسط أغاني الراديو المحمول وأصوات السكارى وغناء البارات القريبة، ترسم صورة لبغداد الليل الحزين- المفرح. ساحة تغذي أطراف المدينة بمواصلات لا تعرف الهدوء أو الصمت. وكأنها وجدت من أجل هذه الموازنة بين أطراف جسد المدينة كله، مستقبلين برائحة ورد الرازقي الذي تشيعه حديقة الأمة ليلا ومودعين برائحة العرق المغشوش، وبأغاني أم كلثوم ويوسف عمر والقبانجي وحسن خيوكه وزهور حسين ووحيدة خليل. وفي العمق من هذه الحركة المتسعة، تنهض بغداد في الصباح معافاة، لا ترى فيها أثرا لندوب الكبر أو الشيخوخة، ولا اتساخ في ثوبها التراثي والحديث ولا عتة في لسانها، ولا اضطرابا في تسريحة شعرها الداكن، بل وجنتان متوردتان تعلن عن مهلاد «بغداد الجديدة» في أحشاء بغداد القديمة.

١٢

ليس للحياة عدو أكبر من الآلية التي تحد من عفويتها، والساحة بمعناها الشامل مكان عفوي التكوين، ينشأ بين البيوت أو في تقاطع الطرق، ثم يستقل لأنه لا ينتمي لأحد. لذا فهي واحدة من عناصر الحداثة التي تنتمي للناس كلهم- بعض عناصر الحداثة تولد قسرا نتيجة تطورات داخلية في الشيء نفسه- ولأنها خلاصة لتركيبات العلاقة الجدلية بين القدمين والأرض، باعتبارها مستخلصة من أمكنة أخرى، تطلب الموقف منها وعيا يفرض علينا الانتباه بأنها ليست مكانا مطويا لجهة. بل هل هي من أمكنة اشتراكية المجتمع؟ وعندما تتعامل بقدميك معها، تنتبه الى انها مكان قار لك ولغيرك. من جهة علاقتنا بها نجدها تتصل بنا كامتداد لأجسادنا، هي عباءة مكانية. في ضوء ذلك اكتسب نصب الحرية فيها هوية البلاد، وليس هوية منتجه أو نحاته أو منشئه، وساحة التحرير بما تمتلكه من أرض وطني، والنصب الذي أنشئ فيها يستمد هويته

من تراثها العريق، لذا فهو ليس نصبا دينيا أو تاريخيا كما يرى العنصر الديني- التاريخي في نصب مثل طاق كسرى أو مدينة الحضر، او آثار بابل، بل يرى من خلال العلاقة اليومية التي نمارسها معه. وفي بلد كالعراق الممتلئ بالتراث، تاريخا مدونا وآثارا شاخصة، يصبح أي نصب قاصرا عن تكوين علاقة مع الناس ان لم يكن بالدرجة نفسها التي عليها نصب الحرية بعلاقته بساحة التحرير، وعلاقتهما معا بالحياة اليومية للناس- عندما ضعفت هذه العلاقة بعد ١٩٦٣ عندما أطلقوا النار على النصب، نجد الفترة اللاحقة مشحونة برغبة احتواء النصب والساحة من قبل السلطة كان آخرها وضع جدار مشوه للفضاء الأسفل مكتوب عليه أن هذا النصب شيد في عهد أحمد حسن البكر وصدام حسين، ويعنون الجدار الواطئ لا النصب، فاللغة السياسية عار على الفن ان لم تكن في موقعها. وهذا ما نجده قائما حتى بعد أن جرى احتواء الساحة ثانية عندما تحولت الى ثكنة عسكرية ليجوب المار فيها.. وفي مراقبة بسيطة لتاريخ العلاقة بينها وبين الناس نجد أن تغيرا جذريا حدث فيها، فقد ابتعد الناس عن الساحة بينما احتفوا بذكرى محببة عن نصب الحرية. من هنا يخشى الفنانون العراقيون المغامرة بالنصب الكثيرة اذا لم تكن لها ساحات ملائمة، هكذا ضعف تمثال الشاعر عنتر بن شداد الذي شيد في ساحة عنتر في منطقة الأعظمية. ليس لأنه غير جيد، انما لأن الساحة لم تكن شعبية كساحة التحرير. ولا تمتلك ارثا شعبيا، وليس لها تاريخ، اضافة الى ضخامة غير مبررة في النصب. والفنان جواد سليم، وبما خبره من العمل الفني في فلورنسا، وبما ملكه من ثقافة فنية عالية التي جمع فيها بين النحت والرسم، اضافة الى تمارينه الفنية في عمل التماثيل، التي خلقت لديه أمنية كما يقول جبرا ابراهيم جبرا لعمل نصب كبير يمجد فيه الحرية والعمل والانسان كان يعي تماما العلاقة بين الناس والمكان الذي يشيد به نصبه، فقد تم اختيار الساحة قبل أن يبدأ العمل بالنصب. وقد عمل تخطيطات كثيرة لهذا الغرض، منذ أوائل الخمسينات ساعدته على

انجاز نصب الحرية لاحقا بوقت قياسي، حذف بعضها لأنها لا تنسجم وبنية الفضاء الكبير للساحة، الأمر الذي كانت الخبرة النحتية له مع تأثيرات آشورية وسومرية وفرعونية ويونانية ومن ثم تأثيرات هنري مور والنحت الانجليزي، معمقا إياها بروح شعبي وميثولوجي وتراثي محلي مركزه ألف ليلة وليلة، برمزية السندباد المغامر، وبرسوم يحيى الواسطي بالوانها الشعبية الحارة، كل ذلك صير له رؤية عميقة لدلالة الفن الشعبي في النصب الحديثة. عندما تصبح شاخصة أمام الناس تعيد عليهم قص حكاياتهم القديمة ويتعاملون معها تعامل الأكل والشرب والمعايشة والقول الشفاهي، هكذا أنزل جواد سليم التراث من زمنه القديم المعلق بالموروثات، الى الشارع العراقي المعاصر بعد أن مزج كل ذلك بفكرة الثورة التي قامت في ١٤ تموز ١٩٥٨، وهي فكرة التحديث. من هنا ليس في النصب آلية قديمة، تعيد علينا ثيمات قديمة، بل عفوية الخبرة التراثية وهي تتشرب في وعي الناس والفنان. لاسيما وان النصب كان كما يقول جبرا اضخم نصب في العالم، بل هو من التشكيلات التي تلائم طبيعة المجتمع الزراعي- الصناعي- الثوري، تلك الطبيعة التي لا تجد صداها إلا في بيئة مزيج بين المائية والجبلية، كالبيئة العراقية، وكان هذا الصدى بما حدث بعد الثورة كافيا لأن يقترح المهندس رفعة الجادرجي الذي كان مشرفا على تنفيذ النصب ان توضع أجزاء النصب على جدارية عريضة تشبه اللافتة التي يحملها المتظاهرون رواد الحداثة في المجتمع العراقي، فلقيت الفكرة قبولا من قبل جواد سليم الذي باشر فورا في تخطيطاته قبل سفره الى فلورنسا لتنفيذ النصب هناك. وبالفعل كانت الـ١٤ قطعة التي احتواها النصب رمزا الى ١٤ تموز كما يشير جبرا ايضا الى ذلك. ضمن هذا الاطار تصبح العناصر الحديثة كالساحة والنصب الكبيرة الدالة على معنى التحديث، مهددة بالوعي السطحي، وبالممارسة العادية، ان لم تدخل في سياق الحداثة من خلال حضور التراث في المعاصرة، ومن خلال احتواء المعاصرة على التراث دون أن يكون ذلك

مدعاة للالتزام بما كان عليه ذلك التراث.

١٣

تفرض التفاصيل المكونة لموقع ساحة التحرير، ثقافة منبثقة منها أولا، وثقافة متضامنة مع ما يحيط الساحة ثانيا، ففي صلب أي مكان توجد مساحة من الحرية لا يحدها أي تنظيم، ولا تفرضها أي قوانين، في هذه المساحة تولد لغة الحداثة هذه المساحة هي ميدان المخيلة، والاستعارة الشعرية، والبحث عن لغة جديدة مستلة من أفواه الكلام. فعندما يكتب الشاعر سعدي يوسف عن ساحة التحرير ويضمنها قصيدته «بغداد الجديدة» يبني من خلال تصوره لحركة الباعة والعمال فيها، صورة لبغداد القادمة، بغداد الثمانينات، ورغم ان تلك الصورة كانت حلمية منفتحة على أفق جديد، لا نجد الشعر دائما متفائلا، ففي داخل القصيدة المتفائلة تتأسس بذرة التدمير وهذا ما حدث بالفعل للساحة ولبغداد لاحقا على يد الحروب. فالشاعر تعامل مع المساحة- الحرة الكامنة فيها تعاملا باطار حلم يقظة شعرية تصب في تكوينات غير مرئية، مادتها الاستعارة اليومية لأشياء الواقع الكامنة في الساحة، ومفرداتها معطاة من تلك الحرية غير المنظمة التي تولدها ساحة منفتحة على كل الجهات. لنذكر هنا ان رؤيتنا لفضاء الساحة كان لوحده يؤلف نسيجا شعريا جميلا، فقد اسبغت الأرصفة البطة بالآجر الأحمر والاسفلت والخطوط البيضاء على الرؤية تحولا شعريا من وحل الامكنة التي كانت ممتلئة بالطين والاوساخ في الساحة وفي المحيط المتحرك لها على الرؤية جمالا يرتبط بالحداثة المدنية الجديدة التي كنا نراقب ولمدة ثلاث سنوات العمل المتواصل في نفق الساحة وفي ارصفتها.

ففي مدخل شارع السعدون توجد مكتبات عراقية عدة، فمن حيث الدلالة ليس من فرق بينها وبين غيرها من المكتبات في شارع المتنبي مثلا لاشتراكها جميعا في وظيفة واحدة، لكنها من حيث العراقة تعتبر مكتبة المثنى اقدم المكتبات العراقية واكثرها اختصاصا بالموروث الثقافي وبالحضور في ميادين النشر والتراث. الا ان هذه المكتبة نفضت عن اكتافها ذلك الارث القديم لتصبح من خلال ما استوردته من كتب حديثة في صدارة المكتبات ثانية، كل ذلك ويضع المتتبع في حسابه ان هذا التجديد نبع بالضرورة من المكان الذي تطل به على الساحة وفي الموقع الذي تلتقي فيه كل السبل. ومن حيث القيمة تعتبر كل المكتبات جزءا من تاريخ الباب الشرقي الذي ما ان توسعت هذه المكتبات فيه حتى استقطب قطاعات واسعة من الثقافة، نذكر ان أكشاك بيع الكتب الصغيرة التي فتحها المرحوم هاشم وبناي في الساحة سرعان ما تحولت الى مكتبات كبيرة.. هذه الجزئية المكانية تصبح كلية عندما ترتبط بالتحديث، وتصبح جزئية عندما تكون تتمسك بالقديم.. بمعنى ان المنظومة المكانية التي تؤلفها الساحة وما يحيط بها من منظومة متضامنة في خلق مفردات جديدة، قد تكون في قصيدة أو قصة أو لوحة او ظاهرة مكانية، أي ان هذه المنظومة تشكل مفهوما قارا للساحة وللمكتبات معا. فلا تصبح المكتبات ملحقة بالساحة ولا معزولة عنها، كما لا تصبح الساحة مكتملة اللغة بدون مكتباتها، وعندما ننظر الى «كلية» الساحة نعرف ان هذه الكلية وجدت من خلال بنية تتشكل في فضاء المدينة، بنية تتعايش مع التبليط ومع القدمين ومع الرؤية ومع التجديد. لتتحول ساحة التحرير لاحقا الى المكان الذي لا تغفله قدماك كلما نزلت الى بغداد. فالمنظومة اللغوية- المكانية المكتملة، يمكن استعارة أجزاء منها أو كلها في أي تعامل ثقافي- مكاني جديد.

قد لا نفترض ان المكتبة رافقت الساحة منذ نشوئها، ولكن المكان يحمل في أحشائه مفرداته المكونة له، وعندما يستوي المكان على شيء من القبول الاجتماعي يطالب بها، استعارة من مثيل له أو توليدا في أحشائه، ولو لم يكن الأمر كذلك لقلنا ثمة تنظيم عشوائي فرضته سلطة ما على الساحة لان تكون محتوية على مكتبات. وجدت المكتبات في أول الأمر على هيئة بسطات فرشت على ناصية الشارع، ثم وجدت مداها التعبيري والبصري من خلال حركة الناس في الفسحة المكانية التي اتاحت

لهم التأمل فيما تحتويه من مفردات، ثم توسعت العلاقة بين المكتبة والساحة بتوسع حركة الناس فيها، لتنتقل الى مكتبات كبيرة بل ولتصبح الساحة والمكتبات معلمة أحدهما بالآخر. وللتذكير أن أقدم مكتبة أجنبية للآداب وباللغة الانجليزية كانت مكتبة مكنزي، تطل على الساحة وتستثمر حركة الناس. من هنا نجد أن المكان يفرض أشكال تنظيمه، ليس ثمة تنظيم ثابت لكل الأمكنة، مما يعني ان ظاهرة اندماج الجزء تدريجيا بالكل تعني هيمنة تنظيم أشمل على تنظيمات أصغر. ان جوهر الحداثة في المدينة الشرقية لا ينطلق من تنوير التراث، بل من قدرة هذه المدينة على استيعاب الجديد المحمل بارث الآخرين، قد تكون هذه مفارقة، ولكنها حقيقة فساحة التحرير لا علاقة لها بأي إرث قديم، لكنها تستوعب تقنيات الحداثة في الطرق والنفق والنصب والمحيط، وهي حداثة معمارية تتلاءم وسياق بنية العمارة الحديثة التي بدا شارع الجمهورية وشارع السعدون يطلان بها على مشارف الساحة. وليس في عمارة هذين الشارعين ما يمت بصلة للعمارة الاسلامية. مما يعني أن التنظيم بنية قائمة ومضمرة في المكان نفسه، ما ان ننشئ مكانا حتى ينمو التنظيم في داخله، ثم نتطلع لأن ينمو اللانظام الى جواره، والسؤال الجوهري في هذه المعالجة لماذا تعتبر المكتبات أمكنة جاذبة ومرتبطة بالثقافة المكانية قبل ارتباطها بما تحتويه كتبها من ثقافة؟ كثير من المكتبات تلاشى لأنها في أمكنة طاردة، رغم أن محتوياتها الثقافية كبيرة!! فالمكتبة من الأمكنة الجاذبة عندما تكون في أمكنة جاذبة في جوهر التساؤلين تكمن الاجابة المبهمة والشعرية، وهي ان نظاما لغويا- مكانيا ما يفرض علاقة مصاهرة على الموجودات المتجاورة، ولذلك اقتصرت المكتبات على مكان قار هو مداخل الشوارع المطلة على ساحة التحرير وكأنها عين ثقافية متقدمة لكل ثقافة شارع الرشيد المتدفقة من باب المعظم وحتى ساحة التحرير، ولكل ثقافة شارع السعدون الممتدة من المسبح حتى ساحة التحرير وكل ثقافة شارع الجمهورية الممتدة من الباب المعظم وحتى ساحة التحرير كل جزء له ثقافته وخصوصيته المنسجمة ووظيفته، لكنه يبقى قاصرا إن هو لم يضفها الى ثقافة البنية الكلية، ربما يعي ذلك بشكل مادي ملاك العقارات عندما يعرضون عقاراتهم مؤكدين على ارتفاع الاسعار كلما تحسن محيط المكان هذه بدهية تضمين الماديات لغة شعرية.

ان من يتأمل ثقافة ساحة التحرير لا يجدها في بنية الصورة المشهدية له، فقط، بل في استيعابها لحداثة البلد التي تبلورت مدنيا في السبعينات، لتضخها يوميا لروادها وسالكي دروبها وهذا هو المعنى الكبير الذي توفيه لنا ساحات وجدت في وسط مدينة معاصرة وفي وسط مرحلة نقلة الحداثة في السبعينات.

١٤

تمتلك الاماكن التاريخية، او تلك التي ستصبح تاريخية قوة مهيمنة وصلبة، تمكنها من استيعاب ما يحيط بها من وحدات ثانوية وحيادية، غالبا ما تأتي هذه القوة من التراث والثقافة، فساحة التحرير مثلا، وبعد تشييد نصب الحرية فيها، اصبحت وحدة صلبة ومهيمنة على ما يحيط بها، ثم تمكنت من احتواء العادي والحيادي والاقل أهمية مما جاورها حتى ولو كان اقدم منها. نذكر ان سوقا للبالة كان وجودا حتى اواخر السبعينات ولكن ما ان دخلت ساحة التحرير في وجدان المجتمع حتى زحفت العمارات الحديثة على مداخلها فقمعت تلك الاسواق ومن ثم انحسرت بعد ان وجدت لها مواقع بعيدة. كذلك جرى تنظيم لكراجات النقل وللمطاعم الشعبية وللباعة المتجولين، فهي قبل ان تمتلك نصب الحرية لم تصبح وحدة صلبة ومهيمنة، لكنها وبعد ان صيرتها الحياة اليومية لحركة المجتمع الى مكان تاريخي مهم فرضت هيمنتها على ما يحيط بها- العمارات، حديقة الامة، موقع تمثال السعدون، محلات القيمقجي، حسو أخوان، شارع ابونواس، ثقافة البيوت القديمة المجاورة، الكنائس، مدرسة الراهبات، المكتبات، ساحل دجلة، ساحة الطيران، الاماكن التراثية

الاخرى، المتحف الوطني... الخ. ثم تمكنت من ان تطوع الجديد الذي انشئ حديثا- مبنى وزارة الثقافة، مداخل الشوارع المحيطة بها مثل، مدخل شارع السعدون وابونواس، وشارع الرشيد، ثم استوعبت الاقل حداثة مثل البيوت والبارات والمخازن والساحات الصغيرة. هذه الحركة المتقدمة الى الامام تجعل التاريخ شيئا غير ثابت، وبالتالي يمكن تضمين المدن القديمة الجديد المهيمنة. او احتواء الجديد المهيمن لميزات خاصة لا تقبل الموت من القديم.

الا ان الوحدة المهيمنة تحمل خللها الفكري، فمن داخلها تنمو بنى تدميرية فيها، خاصة عندما تلغي فاعلية التراث بقصدية.. مثلما الغت ساحة التحرير مكوناتها القديمة دون ان تبقي منها شاهدا.. ربما نصل هنا إلى نتيجة ان الايديولوجيا المهيمنة تفرض مؤسساتها بالقوة نفسها التي تلغي بها مؤسسات اخرى لا تتفق وايديولوجيتها، وقد حدث لنصب الحرية ونصب ١٤ تموز مثل هذا التأثير على ما جاورهما.. وبالمقابل لا يمكننا ان نبقى حبيسي ثقافة قديمة واشكال ثابتة لا تستوعب التغيير. هذه النقطة مثار جدل عميق بين عمارة بغداد الاسلامية، وبين تطلعات المهندسين المعمارية الحديثة. برغم ان الثقافة العربية تبقى في كل الظروف تابعة وغير مؤسسة على تقاليد واعراف قارة، هذا الخلل يشير الى ضعف في التأصيل الثقافي لكل مرحلة، ومن يتتبع حركة الثقافة العربية في السنوات الخمسين الاخيرة في ميدان العمارة يجدها متأرجحة بين التأصيل والتقليد. رغم انني من اشد المعارضين لالغاء البنايات التراثية واستبدالها بالجديد، ومن اشد المعارضين كذلك للركض وراء القفشات المعمارية الجديدة دون ان ترى القديم قائما في احشائها، ربما ان الثقافة الاسلامية لم تستوطن رؤية المعماريين بعد، لانها ثقافة مرتبطة بالدين، في حين اذا حررت من سماتها الدينية يمكنها ان تطوع الجديد دون الخلل بمفرداتها الاساسية، كما هو الشأن في عمارة الاندلس وما فعله جاودي في اشبيلية، من نصب وبنايات حديثة وهو يستلهم ثقافة الحكايات الشعبية العربية في صنع عمارة حديثة، فبقي اطارها العام- اسلاميا- اندلسيا، لكن وظيفتها غربية- مدنية حديثة. فالبعد الديني في شرقنا العربي بحاجة الى تفجير قيم الحداثة فيه بعدا عن مسكناته الوظيفية كي يتلاءم والجديد في عالم اليوم، اقول ذلك وانا من اشد المتحمسين الى عدم تبديل الثقافة المعمارية الاسلامية بغيرها من الثقافات، ولكن يمكن للثقافات الانسانية ان تتجاور في بنية كلية واحدة دون ان تخل بالقيم الجمالية والوظيفية، فالثقافة الاسلامية تمتلك ارثا لغويا وارضية عريقة لم تمتلكها ثقافات اخرى. مما يعوز المعماريين في هذا الصدد هو البحث عن جدل الحداثة في القديم، من خلال رؤية معاصرة وحديثة، وعن جدل القديم في الحديث من خلال الشخصية الفردية للمهندس.

١٥

ليس الباب الشرقي ساحة التحرير وحدها، وان بدا لنا ذلك، وليست ساحة التحرير مجرد ساحة في الباب الشرقي وان حدد موقعها، فساحة التحرير هي الباب الشرقي كله: ملتقى ومتفرعات، وهي موقع ومنطقة، وهي بعد ذلك تكوين يلغي وتكوين يولد، ولهذا السبب علينا ان ننظر الى العلاقة بين الباب الشرقي وساحة التحرير نظرة جدلية لمظاهر حياتية تولد واخرى تندثر، وفي استقراء بسيط لهذه الفاعلية نجد ثمة ثلاثة وجوه لهذه الجدلية:

الوجه الاول لها هو ما يتشكل يوميا من منتج اجتماعي- اقتصادي للساكنين فيها بالفعل، وللآتين اليها من اطراف بغداد ومدن العراق خاصة الشمالية.. وغالبا ما يكونون من المسيحيين والاكراد، الامر الذي يجعل هذه الفئات متمركزة في بيئة انتاجية وسط المدينة، دون ان يعني ذلك تفرقة او تمركزا طائفيا، فقد أسسوا أسواقا ومحلات تجارية وورشات عمل منذ عشرينات هذا القرن، فمسكوا بقطاع اقتصادي مهم،

لكنهم في كل الظروف يعدون من بسطاء الناس ومن فقرائها، فهي مكان انتاج وبيع وشراء وتبادل وعمل وتسويق. ولذلك اكتسبت البيوت فيها طابعا مزدوجا يجمع بين السكن والعمل البيتي، بين السكن والمحلات التجارية الكبيرة والصغيرة، بين السكن والبارات، بين السكن والفنادق، بين السكن والتنزه، بين السكن والعمل التجاري السري، فأنت تجد في هذه المناطق ما لم تجده في الاسواق الاخرى من سلع ممنوعة بما فيها المشروبات المهربة والمصنوعة في البيوت ومن المخدرات. وهذا يعني انها تشكل بعدا اقتصاديا مهما ودائما لانتاج البضائع الصغيرة والكبيرة، الامر الذي يسهم في تنشيط الحركة في ساحة التحرير وما يجاورها خاصة منتجي الحلويات والمخللات واللحوم والمطاعم الليلية. وفي المناطق المحيطة بالساحة تشكلت قطاعات من العمال الصغار الذين امتهنوا العمل بالقطعة فكثر وجودهم في ارصفة شارع السعدون ومحيط ساحة التحرير في الليل وفي النهار، متنقلين هنا وهناك يملأون الساحة وما يجاورها مكونين علاقة مصاهرة بينهم وبين الناس، من جهة وبين المنتجين من جهة اخرى، مما يدفع برجال البلدية بملاحقتهم من البيع على الارصفة وفي واجهات المحلات، فهذه البقعة في عرف الدولة والمؤسسات عرضة لأعين الزائرين والسياح والاجانب، وفي الوقت نفسه مكان بؤرة نشط للحياة الوسطية في المدينة الحديثة.

الوجه الثاني لهذه المنطقة المهمة هو ما يشكله مظهر المخازن والعيادات والمحلات التجارية والكتبات والمطاعم والفنادق، من حضور لرؤية بصرية ومعمارية تجمع بين رفاه مدينة حديثة وتطلعات التجارة العقارية، الا ان ذلك يتم في منطقة ضيقة الدروب طينة الارض مهمة من النظافة كثيرة السرقة، مخيفة في الليل محاطة بالعسس والسكارى. وفيها يتم تقديم وعرض الصناعة والمنتج الزراعي والحيواني الجيد والمغشوش، ولعل صناعات اللحوم والمخلل والبسطرمة والحلويات واسواق الخضرة فيها من اهم مصادر تمويل مدن العراق. وغالبا ما يكون اصحابها من الرأسماليين الصغار الذين يستثمرون اموالهم في منتجات سريعة البيع. الذين هم خليط من قوميات ومدن وأديان مختلفة الامر الذي يضيع فيه التفريق بين مسيحي ومسلم وبين يزيدي وصابئي... الخ. فالعمل المتنوع يخلق تجانسا بين الفئات والاديان.

الوجه الثالث لسكان هذه المنطقة هم من الآتين اليها يوميا من اطراف بغداد لشراء حاجاتهم اليومية والعودة الى منازلهم، ومن الطارئين والعابرين والمسافرين الذين يشكلون مجتمعا غير مستقر فيها لقربها من كراجات النقل للمدن العراقية، ولسهولة التنقل الى مناطق بغداد التجارية الداخلية كالشورجة وشارع الرشيد والمنصور وجميلة وغيرها. تحولت المنطقة الى محطة للراجلة والمشاة وكراجات النقل بين الرصافة والكرخ، وتغزو الحركة النشطة فيها، اضافة لوجود بضاعة غير متوافرة في اسواق بغداد الأخرى، أولا الى وجود نصب الحرية الشاهد الحي على عظمة نحت وتاريخ، وثانيا الى دوائر للدولة تتعلق بالجنسية، وثالثا لوجود مراكز دينية تتعلق بالديانات المسيحية، ورابعا تتعلق بسكن الاكراد وفنادقهم، وخامسا تتعلق بالشوارع التي تغشى فيها النساء،- شارع المشجر- وسادسا تتعلق بالسكن الرخيص، حيث يستضيف سكان هذه الدور المؤجرين من العزاب واصحاب العمل اليدوي. وسابعا تتعلق بقربها من متنزهات بغداد كشارع أبي نواس والمسبح وملاهي شارع النضال وشارع السعدون وفنادق الدرجة الاولى وغيرها، وثامنا تتعلق برخص البضائع الشعبية وسهولة الحصول عليها في أوقات انحسارها، كما هو شأن المشروبات الروحية في شهر رمضان والمناسبات الدينية. وتاسعا لوجود مركز للمكتبات في بغداد كل ذلك يجعل من المنطقة مكانا لتجمع كل فئات الشعب اغنياؤها وفقراؤها، كهولها وشبابها، نساؤها ورجالها، زوارها وسكانها، وهو ما يميز ساحة التحرير والباب الشرقي عن مناطق شارع الرشيد الاخرى كلها.

القرامطـــة في خطـــاب



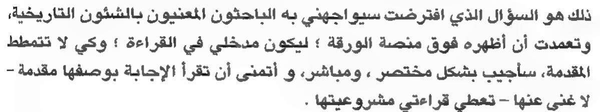
آليات التاريخ وتمثلاتها الرمزية

علي أحمـــد الديري *

لا مناص للمؤرخين إذا أرادوا الخروج من دائرة التهميش
أن يخضعوا الممارسة التاريخية للمشاغل الحديثة
حول قضية الدلالة والأنظمة الخطابية (١)

د.محمد حداد

ما الذي يمكن أن يقوله باحث معني بشئون النقد في كتاب تاريخي ككتاب (مي محمد الخليفة) من سواد الكوفة إلى البحرين.. القرامطة من فكرة إلى دولة ؟



ذلك هو السؤال الذي افترضت سيواجهني به الباحثون المعنيون بالشئون التاريخية، وتعمدت أن أظهره فوق منصة الورقة ؛ ليكون مدخلي في القراءة ؛ وكي لا تتمطط المقدمة، سأجيب بشكل مختصر ، ومباشر، و أتمنى أن تقرأ الإجابة بوصفها مقدمة - لا غنى عنها - تعطي قراءتي مشروعيتها .

أصبح من المعروف لدى المشتغلين بالنقد الأدبي أن صفة (الأدبي) بمثابة التخصيص الذي يحدد موضوع اشتغال الناقد ، ولا تستغرق هذه الصفة النقد أبداً ، فالنقد نشاط فكري مفتوح على آفاق المعرفة الإنسانية، ولهذا الانفتاح أثر كبير في فتح موضوعات النقد على بعضها ، فالموضوع الأدبي أصبح منفتحاً على الموضوع الفلسفي والموضوع التاريخي أصبح منفتحاً على الموضوع اللساني ، ووفق هذا الانفتاح تتبادل موضوعات هذه العلوم أدواتها ، ومفاهيمها، ومناهجه(٢) .

«لقد أصبح النقد المشتغل على النصوص الأدبية بفضل علوم اللغويات الحديثة متوفراً على مجموعة من المفاهيم النقدية الهامة التي يمكن استثمارها في قراءة أي خطاب تنتجه الثقافة ، وهذا ما حدا بالدكتور عبدالله الغذامي إلى أن ينتقل من مفهوم النقد الأدبي إلى مفهوم النقد الثقافي

* باحث من البحرين

الذي لا ينحصر موضوعه في النص الأدبي.
من هذا الانفتاح تستمد هذه القراءة مشروعيتها ، وتعلن عن منطلقاتها التي تروم توظيف المفاهيم المنتجة في البيئة اللغوية والأدبية في قراءة خطاب هذا الكتاب .

-٢-

عتبات القراءة :

هناك مجموعة من العتبات الأولية التي تشكل أفق انتظارك ، وأنت تدلف عبر نافذة الغلاف متجهاً نحو المتن.العتبة الأولى تتمثل في ذلك السواد الذي يلف الغلاف ، ويفضي بك عبر نافذة تتوسطه نحو عتبة أخرى ، تمثلها لوحة صارخة ، توحي بألوانها المتداخلة وبقعها المنسكبة ، وملامح كائناتها المتوارية وكتاباتها الجدارية ، توحي باختراق ناري لمألوف التاريخ التقليدي الذي همّش هذه الكائنات و طمس هذه الكتابات.

ويتصدر العتبة الثالثة الإهداء الذي تقول فيه «إلى روح الحسين بن منصور الحلاج وإلى جميع المتهمين بجريمة الانتساب إلى فكر القرامطة وحركتهم». إن هذا الإهداء لمشبع بروح التعاطف الثوري مع كل من يمثل خطاً شاذاً ضد هيمنة السلطة الفكرية والسياسية .

وإذا ما كنت من المتابعين لكتابات الباحثة السابقة، فستحضرك بوصفها عتبات تسبق عتبات هذا الكتاب.

إلى الآن ما تزال العتبات، تنبئنا بالروح التي كانت وراء هذا العمل ، لكنها لن تبدأ في إشعال أفقنا بتوقعاتنا للعقل الذي كان ينتظم ضمنه هذا العمل إلا حين نقرأ العتبة الرابعة في التمهيد ، ويتصدر هذه العتبة مقولة للمفكر محمد أركون يقول فيها ز مع اعتزازنا بالتراث لا بد من قراءة جديدة له». (أركون) لوحده يمثل عتبة غنية لا تملك حين تقف عليها من إشعال أفقك بأبعاد تقترب من اشتغالات منهجيات العلوم الإنسانية الحديثة، واشتباكاتها المعرفية مع وقائع النصوص والخطابات.

والمقولة تعزز من ذهابك نحو هذا الأفق ، لما يحمله مفهوم القراءة الحديث من معاني الاختلاف والتركيب والتأويل .

-٣-

ولا تملك إزاء هذه العتبات إلا أن يراودك سؤال قلق تخشى معه من خيبة تكسر أفقك لكن ليس على النحو الذي يفعله النص الأدبي . والسؤال هو : هل نحن سنكون موعودين بخطاب تاريخي جديد ؟ أولنقل بخطاب قراءة جديد لجزء من تاريخنا ؟

الإجابة تطلب قراءة تتجاوز الاحتفاء بالمعلومات التاريخية ، ومضامينها ، وقيمتها ؛ لتعطي اهتمامها الأكبر إلى طريقة انتظام الخطاب أي قراءة معنية بتحليل الخطاب .

ولنحصر موضوع القراءة بشكل أكثر دقة، سنصوغ سؤالنا على النحو التالي : كيف كانت (مي) تبني خطابها ؟ و وفق أي نموذج كانت تتمثل و قائعه ؟

إن هذا السؤال يمثل محور هذه الورقة ، ويوجه خطتها ، ولكن قبل أن نشرع في مقاربته ، سنطرح السؤال التالي: كيف كانت (مي) ترسم خطة بناء خطابها ؟

مع الأسف ، ليس هناك أية إشارة ترشدنا إلى الخطة المعرفية التي كانت تتحرك من خلالها الآليات النظرية في بناء الخطاب التاريخي ، فما تضمنه التمهيد لا يتجاوز الأسباب والدوافع التي كانت وراء هذا الخطاب التأريخي وتتمثل في :

١- -كتابات المستشرقين التي تدعونا إلى البحث من جديد .

٢- -البحث عن هوية القرامطة والوصول إلى أسباب خروجهم .

٣- -إظهار الحقائق الملموسة المعارضة في تاريخ حضارتنا .

٤- -رد الاعتبار لحركة القرامطة .

لهذه الدوافع مبرراتها ، ورؤيتها الحديثة ، وتوجيهها لخطة العمل ، لكنها لا يمكن أن تمثل الجهاز النظري الذي يشتغل من خلاله المؤرخ ، فنحن ما زلنا رغم وجاهة هذه الدوافع، لا نعرف الطريقة التي ستقرأ من خلالها الباحثة المصادر التاريخية ، وما زلنا لا نعرف حدود اختلاف معالجتها عن سائر المعالجات التي كتبت في

الموضوع نفسه ، خصوصا المعالجات الاستشراقية التي باتت تقليدية بالنسبة لخطابات العلوم الإنسانية الحديثة ، وقد تعرضت مناهج المستشرقين لنقد معرفي عنيف من محمد أركون صاحب العتبة الرابعة ، وما زلنا لا نعرف الآليات التي ستتحرك من خلالها في تشييد هذا التاريخ المهمش . باختصار ما زالت الأسئلة النظرية في دائرة اللامفكر فيه ، وكأن هذا اللامفكر فيه يعزز مقولة الباحث (طريف الخالدي) التي تقول «المؤرخون لا يعنون كثيراً بالأبعاد النظرية لعملهم»(٣).

-٤-

إزاء هذا السكوت ،لا بد أن نستنطق المتن أي العمل نفسه ،لنجيب على هذه الأسئلة المتفرعة عن السؤال المركزي المتعلق ببناء الخطاب .

يخضع خطاب (مي) في بنيته العامة إلى آليات الخطاب التقليدي المتمثلة في الخضوع إلى زمن تسلسل الوقائع بدلاً من العناية بزمن تشكل النصوص ، و تشكلها في النصوص، والاستدلال بالروايات أو توجيهها بدلاً من قراءتها ، والثقة المطلقة في قدرة النصوص على تمثيل واقعها الخارجي بدلاً من التشكيك في إمكانيات هذا التمثيل.

لقد تحكم التسلسل الزمني للوقائع في خطة الكتاب العامة ، وظل زمن الخطاب خاضعاً لهذا الزمن من دون قدرة على تشكيل زمنه الخاص الذي يعبرعن قراءته و تمثله.

-٥-

كيف توزعت فصول الكتاب وفق هذا الزمن التسلسلي؟

يتكون الكتاب من أربعة فصول ، و في الفصل الأول و الثاني تسرد المؤلفة تاريخ الكوفة في ظل الخلافة الراشدية و الأموية و العباسية ، إلا أن التاريخ لم يكن تاريخاً للكوفة بقدر ما كان للخلافة و الخلفاء ، وكأن المكان لا يأخذ معناه إلا عبر علاقته بسلطتهم ، و تبعاً لهذه العلاقة أخذ الخطاب يتحرك تبعاً لتحرك زمن الخلافة، فمع كل خليفة يبدأ فصل جديد ، ومع كل حدث سياسي تنفتح صفحة جديدة في التاريخ.

وفي الفصل الثالث تتابع تاريخ الحركة القرمطية وانفصالها عن الحركة الإسماعيلية ، و أخيراً في الفصل الرابع تتابع التاريخ السياسي لهذه الحركة في البحرين، وتنتهي عند السقوط الأخير للدولة القرمطية العام ٤٦٩هـ ودخول عبدالله العيوني إلى الأحساء.

إن خطاب (مي) يسير بهذه الخطة وفق آليات التاريخ الخطي السردي المستقيم الذي يحتفي بالحدث السياسي المتسلسل سنة بعد سنة و عصرا بعد عصر ، تماما وفق الأسلوب الذي كرّسه الطبري .

لقد وصفنا هذه الآليات بالتقليدية ؛لأنها تقف بخطها العمودي في الطرف المقابل لآليات التأريخ البنيوي الأفقي الذي يشتغل فيه المؤرخ على البنى الاقتصادية أو الاجتماعية أو النفسية (٤).

إلى جانب هذه الآليات التقليدية هناك آليات حديثة تمثلها خطاب (مي) في شكل وعي تاريخي بالماضي، وتمثل هذا الوعي في إدراك دور الإكراهات السياسية في صياغة خطاب المؤرخ ، ودور الإكراهات العقائدية في تشويه الحقائق التاريخية ،وإلى حد ما دور المتخيل الجماعي في صناعة التاريخ .

يبدو أن خطاب (مي) التاريخي بآلياته التقليدية ،ووعيه الحديث ،سيجبرنا على أن نكون أكثر حذراً ؛ فما ينتهي إليه من إقرارات يبررها الوعي الحديث ، قد لا تجد في آليات الخطاب التقليدي ما يوفر لها دعامة تعزز معناها. وهذا يعني أن انتصار الوعي الحديث للمهمشين في التاريخ بإعادة كتابة تاريخهم وفق آليات التاريخ التقليدي قد ينتهي إلى أن يكون تاريخاً مضاداً أو تأريخاً أيديولوجياً أو تأريخياً لا يعي معنى تاريخيته أي تاريخاً لا يعي معنى اختلاف الجماعات حول المعنى.

-٦-

لن ننساق وراء هذه التحذيرات الآن ، ولنعد إلى تحليل آليات البناء التي تحكمت في تشيد خطاب (مي).

ينبغي أن نلاحظ أنّ هذه الاليات لا تعمل في فراغ ،فلابد أن تكون لديها مادة خام تعمل فيها وتعمل بها ، وتتمثل

هذه المادة بالنسبة لخطاب (مي) في هذه المصادر التاريخية ، والمراجع البحثية ، والوثائق الخطية ، و الأثرية كما في صورة مجلس العقدانيين.

إن لكل مادة من هذه المواد علمها الخاص الذي تشيد عبره التاريخ ، و تستمد منه آليات التأريخ . لنتعرف أولاً على هذه المواد ولنتعرف ثانياً على استفادة هذا الخطاب من هذه العلوم.

تتمثل المواد الخام في هذا الكم من الأخبار والمعلومات والمواقف والتقييمات التي تضمنتها المصادر التاريخية القديمة، وهي (الإمامة والسياسة ،وتاريخ اليعقوبي،والكامل في التاريخ وتاريخ الأمم و الملوك ، ومروج الذهب ، وأحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، وتجارب الأمم وسياست نامة ، وسفرنامه ، و اتعاظ الحنفاء، و صورة الأرض).

إضافة إلى ما ورد في المراجع الحديثة التي اعتمدت في توثيقها و معلوماتها على هذه المصادر وأبرز ما اعتمده خطاب (مي) يتمثل في («الدولة العباسية» للشيخ محمد الخضري، و«ثلاثية الحلم القرمطي» لمحي الدين الاذقاني، و«الحركات السرية في الإسلام» لمحمود إسماعيل و«القرامطة» لعارف تامر، و«القرامطة» لإسماعيل المهر علي ، و«القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام» لطه الولي، و«الجامع في أخبار القرامطة» لسهيل زكار، و«أصول الإسماعيلية والفاطمية والقرمطية» لبرنارد لويس ، و«القرامطة» لميكال يان دي خويه).

أمام هذه الحشد الهائل من المصادر والمراجع ، لا تشك أنك أمام دراسة أكاديمية توثيقية وفنيّة لأصول المنهجية العلمية ، لذلك لا يمكن ونحن مغرقون بمئات الهوامش التي تحيل إلى كل هذا الكم من المصادر والمراجع ،أن نحمل تصريحات الباحثة التي تبعد عن نفسها الأوصاف الأكاديمية محمل الجد ،فالخطاب غارق حتى الثمالة فيها.

الخطاب إذن محكوم البناء من الناحية الأكاديمية التي تفرضها إكراهات التوثيق التاريخي ، لكن ماذا عن البناء المعرفي الذي يمنح الخطاب أصالته الخاصة التي لا يمكن قياسها على أي محك تعليمي أو نموذج جهاز؟

-٧-

هذا السؤال يفضي بنا مباشرة إلى آليات تعامل هذا الخطاب مع هذه المواد الخام ومع علومها التي هي بمثابة مفاتيحها .

يحدثنا المفكر عبدالله العروي في كتابه الهام «مفهوم التاريخ» عن العلوم المساعدة للمؤرخ ، ويقرر في هذا المجال أنه «توجد علوم حقيقة نسميها نحن مواكبة للتاريخ؛ لأنها تتطور بجانبه وتشاركه في المناهج والمفاهيم نذكر بعضها هنا: اللغويات مع التاريخ بالخبر، والقانون مع التاريخ بالعهد والنقد الفني مع التاريخ بالتمثال وعلم الأرض مع التاريخ بالأثر الطبيعي .. الخ» (٥).

معنى هذا أن المؤرخ لابد له من الاستناد إلى معطيات العلوم الإنسانية أو الطبيعية لبناء خطابه بناءً متماسكاً؛ وذلك لما تتيحه هذه العلوم من معطيات علمية يتمثلها المؤرخ في شكل آليات إنتاج يشيد من خلالها خطابه .

إن معطيات هذه العلوم لا تقدم خدماتها للمؤرخ فقط، بل إن قارئ الخطاب التاريخي يستمد منها خلفية معرفية تساعده في تفكيك الخطابات التاريخية ، وبذلك يغادر في علاقته معها صيغة «اعلم أن...».

إن الخطاب التاريخي الذي تشيده (مي) تتمثل مادته الخام في هذا الكم من المرويات والأخباريات التي تتضمنها المصادر والمراجع التاريخية . وقد غدت بفعل الكتابة نصوصاً لغوية بحاجة إلى علم اللغويات ؛ ليتمكن المؤرخ والقارئ من تصريفها واستثمارها ؛ و ذلك لأنها لم تعد في صياغتها اللغوية قادرةً على النطق. إنها بحاجة إلى أجهزة حديثة تستنطقها : لذلك فهي لاتصلح أن تكون دليلا أو أثراً نستدل به.

«ومن أبرز هذه الحقائق والمبادئ ، المقررة اليوم عند السيميائيين بصفة خاصة، أنه لا يمكن التعامل مع الكتابات التأريخية المذكورة على أساس أنها معطيات

خام قابلة للاستخدام والاستدلال التاريخي أو جذاذات جاهزة للاستشهاد والاستثمار العلمي ، إنما ينبغي مكاشفتها ككيانات سميائية شديدة التعقيد يفترض استعمالها الحذر لدى المؤرخ والناقد الأدبي إدراكاً شاملاً لآليات صياغة الخطاب التاريخي . ولذلك حق للباحثة فدوى مالطي ـ دوجلاس أن تؤكد بهذا الصدد أن ز أي محاولة لتفسير العناصر (الاسمية) في التراجم على أنها محض معلومات ، بمعنى استخدام هذا التراجم على أنها أعمال مرجعية ، وذلك عن طريق فصل المادة عن سياقها السميائي فإنه يخفي العلامات ، وبدلاً من المدلول فإن الدارس قد يترك وليس لديه سوى المرجع»(٦).

و هذا ما يؤكده الدكتور محمد حداد بقوله «لم يعد ممكناً التعامل مع الوثيقة على أنها مجرد عرض للعالم الخارجي ، فلابد قبل ذلك من المرور بنظام اللغة الذي يحدد العلاقة بين الوثيقة و النظام الخارجي»(٧).

هذه هو المسوغ الذي يمكّن دارس اللغة من الذهاب إلى الخطاب التاريخي، هذا فضلا عن مسوغات التداخل المعرفي التي فتحت جميع العلوم على بعضها.

أن ما يفتقده خطاب (مي) هو الحاجة إلى العلوم المساندة التي تتمثل اليوم في مجمل إنجازات العلوم الإنسانية ، فلايمكن لخطاب (مي) أن يحقق أصالته من دون هذه العلوم المساعدة.

-٨-

سنحاول الآن أن نوجز مظاهر الغياب المعرفي الناتجة عن افتقار آليات خطابها إلى العلوم الانسانية:

× إغفال هذا الخطاب المظلات المعرفية التي كتبت تحت ظلالها المصادر التاريخية والمراجع الحديثة خطابها التاريخي . إن هذا الغياب يجعلنا نتعامل مع هذه المصادر والمراجع وكأنها أشبه بأوعية محايدة لا دخل لها في توجيه وإنتاج الواقعة التاريخية أو الرواية التاريخية.

و هذا ربما ما أوقع خطاب مي في مأزق التمثل اليساري الذي وقعت فيه بعض مراجعها ، كما هو الشأن مع كتاب «القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام».

و لا أبالغ إذا ما قلت إن خطاب مي قائم في أساسه على فكرة هذا العنوان ، كما سأوضح في التحليلات القادمة .

× وترتب على ذلك غياب النقد المعرفي للكيفية التي تمثلت فيها هذه المصادر أو المراجع مادة خطابها التاريخي .النقد الوحيد الذي احتفى به هذا الخطاب كان موجهاً إلى الإكراهات السياسية والعقائدية التي تحكمت في الكتابة التاريخية ، لكن حتى هذا النقد كان مصاغا بلغة أقرب إلى التعاطف مع من وقع عليهم هذا الإكراه، ولم يتحول إلى نقد معرفي.

• الخضوع إلى وقائع الخطابات التاريخية من دون إخضاعها إلى مشرحة التفكيك، وهذا ما جعل من هذا الخطاب أقرب إلى العرض منه إلى الكتابة التاريخية؛ فـ«لا تقدم أصلا في كتابة التاريخ وإنما يحصل التقدم في نقد النصوص، واختيار الموضوعات».(٨)

وترتب على ذلك تحول نصوص المؤرخين إلى وثائق يحتج بها ،بدلا من أن تكون ساحة عمل ومساءلة ، وتبعا لهذه الآلية أصبح متن الخطاب التاريخي الذي تكتبه (مي) يسير على ماء الهامش ، ويتحرك مع دفوعاته ، ويتجه وفق رياحه من دون قدرة على التحكم .لنقل إن الهامش تحول متنا يكتب وفق آلياته هامش (مي) وقد أنتجت هذه الآليات في النهاية خطابا تاريخيا أقرب إلى الأسطوغرافيا التي لاتتجاوز أن تكون تجميعا لما قيل أو كتب حول موضوع ما .

-٩-

إن دخول خطاب (مي)على التاريخ عبر ترقيق العبارة واشتقاق العناوين الأدبية الموحية ،ونظم المتفرقات تحت بعضها لتقديم الحكاية بأسلوب أكثر بساطة وعصرية ، لا يمكن أن ينتج خطابا تاريخيا أيضا ،فما دامت وقائع الخطابات التاريخية محافظة على تشكيلاتها في خطاب (مي) ولم تتخلخل أنظمتها بعد ، فلا يمكن أن نتحدث عن خطاب تاريخي جديد .لابد من مغادرة وظيفة الراوي الثقة الذي يحرص على سرد سلسلة إسناده بأمانة من دون أن تتدخل ذاته في إعادة

تشكيل الخطاب الذي يرويه . بمعنى لابد للخطاب التاريخي الذي يفارق زمن الخطابات التاريخية التقليدية أن ينفك من أنظمتها في إنتاج المعنى ؛ ليعيد تشكيلها من جديد وفق أنظمة المعنى الحديثة ،بهذا يحصن خطابه ضد التطابق والتنساخ.

إن وظيفة الراوي الثقة تنصب على أمانة التوثيق والنقل الأمين لمحتوى العنعنات . وفي حالة خطاب (مي) تتوسع دائرة المروي عنهم لتشمل جميع من كتب عن القرامطة .

في مقابل هذه العناية بالأمانة تغيب جرأة التسمية ، فالراوي هنا لا يجرؤ على تسمية الأشياء ، فوظيفته المحافظة على تسميات الأطر المرجعية التي يروي عنها، ونقلها بأمانة .

-١٠-

وسأميِّز هنا بين مستويين من التسمية :

المستوى الأول :

ويضم التسميات التي تحمل أحكام قيمة تعبر عن موقف، أو تحمل مفاهيم عامة تعبر عن رؤية ، وتتمثل تسميات هذا المستوى في النماذج التالية (الباطنية ، التعليمية، الخوارج ، الثوار ، الإمام ، البيعة ، الإمامة الاشتراكية ، الشريعة ، الخليفة ، الدعاة .... الخ) .

المستوى الثاني :

ويضم التسميات التي يتحسس ويقرأ بها المؤرخ تسميات المستوى الأول.

لكل من هذه التسميات حضوره القوي في الخطاب التاريخي، وفي تشكيلته الخطابية، وتفرز هذه التسميات خلافاتها العقائدية والسياسية ، وهي أبرز تجلٍ لاحترابات البشر حول المعنى ، فالمعنى يحل دوماً في ملفوظات تتخذ تسميات يتنازع حولها البشر ويتخاصمون، وتتخذ التسميات في خطاب المؤرخ مواقعها التي تعبر عن مواقع الرؤى المختلفة وبهذا تتشكل أنظمة الخطاب التاريخي .

إن تسميات المؤرخ تعبر عن قراءته لهذه التسميات المتخاصمة وهو يستمدها من العلوم المساعدة في شكل مفاهيم ومصطلحات لديها القدرة على الكشف والحفر من دون الوقوع في مطبات ما تكشف عنه .

كلما تمكن المؤرخ من ابتكار تسمياته ، استطاع أن يُؤمِّن لخطابه قدراً أعلى من الموضوعية والدقة والتبصر ، إلا أن ذلك صعب التحقيق ، فالمؤرخ يأتي وقد أخذت الأشياء أسماءها غيرالمحايدة ، ومهما كانت يقظته ، يبقى احتمال أن يقع تحت غواية نظامها ، ويتخذ الوقوع تحت غواية هذا النظام شكلين : شكل التماهي والتعاطف ، وشكل الرفض ؛ لذا فهو بحاجة إلى نظام تسمية آخر، لديه القدرة على قراءة النظام الذي يؤرخ له .

إن إشكالية المؤرخ المعاصر تتمثل في الوعي المتعمق بالكيفية التي يتحرك بها خطابه وفق أنظمة اللغة في التسمية ، لكن في خطاب (مي) تتحول الإشكالية إلى مشكلة تتعلق بالموقف والانتصار و ما يتطلبانه من أوصاف و تسميات .

في الإشكالية نحن أمام علاقة شائكة بين الأسماء (التسميات) والأشياء (المسميات) وفي المشكلة نحن أمام موقف يزج بنفسه داخل الإشكالية لتنتجه ، لا لينتجها.

-١١-

إن خطاب (مي) وقع تحت غواية النظام الذي تؤرخ من خلاله أي تحت أنظمة المعنى والتمثلات الرمزية لمصادرها التاريخية ومراجعها الحديثة .

ويبدو أن خطابها كان يقرأ المصادر عبر المراجع ، ولم يتنبه إلى أهمية أن يكون له نظام رمزي مستقل في رؤيته و آلياته عن نظام هذه المراجع التي يبدو أنها متأثرة في أغلبها – كما توحي عناوينها – بنظام المعنى اليساري الثوري الذي أنتجها في فترات الستينيات والسبعينات .

لقد كان على هذا الخطاب أن يعي تاريخيته ،وهو يعيش نهاية التسعينيات ، وذلك بإدراك نظام المعنى الرمزي الذي تعيشه المعرفة الحديثة في هذه الفترة .

وفي مقابل الوقوع تحت غواية التماهي مع نظام المراجع الرمزي في تمثلها لحركة القرامطة ، هناك

غواية الرفض لمتبنيات المصادر المضادة للقرامطة .
لا شك أن الغواية الثانية من إنتاج الغواية الأولى لكنها تميزت بأنها راحت تقرأ المصادر بنفسها ، وإن كانت تحت نظامها، بمعنى أن خطاب (مي) كان يقرأ المصادر بعيون المراجع ، بحثاً عن مزيد من المعلومات. و الدليل على ذلك أنه تبع ما قامت به المراجع من إلغاء لتسميات المثالب و الاحتقار ، و تبنى تسميات هذه المراجع ذات الطابع الأيديولوجي !!.
ولأدلل على ذلك ، سأحاول قراءة صدى فكرة الكتاب المركزية ، ذلك الصدى القادم من أعماق المعنى اليساري .
رغم إن خطاب (مي) يخضع في آلياته – كما قلنا – إلى آليات الخطاب التاريخي التقليدي في تتبعه لتسلسل الأحداث كما يفترض أن تكون عليه في زمن الوقائع ، و ما يترتب على هذا التتبع من إيهام أنه يقول ما جرى بموضوعية تتطابق مع الموضوع الخارجي الذي وقع ، فإن ذلك لا يحول بيننا وبين إدراك وجود فكرة أساسية موجِّهة (بكسر الجيم) تعمل على إنتاج معنى الوقائع وفق معناها .

-١٢-

ما هذه الفكرة ؟
الفكرة هي أن حركة القرامطة تمثل أول جمهورية اشتراكية.
سنحاول قراءة هذه الفكرة أولاً عبر تتبع تجلياتها في ملفوظ خطاب (مي) ، وثانياً عبر تتبع تسربها إلى خطابها ، وثالثاً تتبع أثرها في قراءة المرويات والأحداث.
تتجلى هذه الفكرة في ملفوظات الخطاب بصيغ متعددة، و هنا نذكر أهمها: «كان أبا سعيد بن بهرام الجنابي صاحب أول دول اشتراكية استمرت في البحرين حتى عام ٣٩٨هـ»ص ١٩٦، «من قرية جنابة على الساحل الفارسي، جاء الحسن بن بهرام بن بهوشت الجنابي بائع الفراء الذي دخل الدعوة القرمطية وأسس أول جمهورية اشتراكية في التاريخ»ص٢٤٠، «بائع الدقيق أول رئيس لأول جمهورية اشتراكية» ص٢٣٩، «إلا أن المجتمع الاشتراكي لا يعني عدم ملكية الدولة للمصادر الرئيسية لكنه يعني الضمان الاجتماعي والألفة وتوفير حاجة الأفراد» ص٢٥٣ .
ليس هناك حاجة لأي تأويل ، فالخطاب يعلن عن فكرته يوضح ويسميها ممارساً أخطر وظيفة يقوم بها المؤرخ. وهل بعد هذه التسمية – الاشتراكي هنا– من فكاك من الانصياع لنظامها الذي يفرض توجيهاته وإملاءاته ، ليجعل الخطاب يقول متبنياته .
سنتابع إكراهات نظام التسمية هذه بعد أن نتعرف المسارب التي دخلت منها إلى خطاب (مي).
في قائمة المراجع اسم يتردد كثيرا في هوامش الخطاب، إنه كتاب (طه الولي) «القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام». واضح التطابق بين هذا العنوان وبين الفكرة التي يقوم عليها خطاب (مي) لكن ليس هذا هو المهم، فتشابه العنوان مع الفكرة ، لا يعدو أن يكون مؤشراً أولياً يحفزنا إلى قراءة ما خلف السطور.
ما خلف السطور يتمثل في حضور هذا التمثل الرمزي لفكرة الحركة القرمطية في التاريخ ، فخطاب (مي) يتمثل قيام حركة القرامطة حسب توجيهات هذا التلقي الذي يوحيه هذا الكتاب أي وفق نظام تسميته ، من دون ملاحظة الظرف التاريخي الذي لعب دوراً في إنتاجه.

-١٣-

ننتقل الآن إلى الخطوة الثالثة : لنرى أثر هذا الحضور في توجيه المرويات والوقائع. و سنتخذ من شخصية (أبي سعيد الجنابي) نموذجاً ،نرى من خلاله أثر هذا الحضور. تبرز صورة (أبو سعيد الجنابي) في خطاب (مي) من خلال ثلاثة مصادر ، المصدر الأول يمثله المقريزي في كتابه (اتعاظ الحنفاء) و ابن الأثير في كتابه (الكامل في التاريخ) والطبري في كتابه (تاريخ الأمم و الملوك) والنويري في كتابه (نهاية الأرب) . والمصدر الثاني تمثله المراجع الحديثة ، والمصدر الثالث تمثله تعليقات الباحثة.
يبرز (أبو سعيد) في مرويات المصادر القديمة شخصية

مختلفاً في أصلها وبداياتها ، ويصفه المقريزي بأنه رجل قتال دخل البحرين ،وتمكن عبر غزواته من إجبار الناس على طاعته ، و أخذ في بناء دولته سياسياً و اقتصادياً، وساهم في تدعيم اقتصاد الدولة النساء والصبيان، كما كان للمرأة في دولته دور في القتال . تنتهي حياته بالقتل على يدي خادم صقلي في الحمام ،وتختلف هذه المصادر في السبب الذي دفع الخادم لقتله ، فالنويري يرى أنه أخذته الغيرة على الإسلام بسبب عدم اكتراث أبي سعيد بالصلاة ، وابن الأثير يرجع السبب إلى أن أبا سعيد أراد الخادم على الفاحشة.

-١٤-

أما صورة هذه الشخصية في المراجع الحديثة ، فهي أقرب إلى البطولة ، فأبو سعيد شخصية عصامية ، وقد أسست هذه الشخصية أركان الدولة بفضل ذكائها وصدقها و قدرتها على الاتصال بالقبائل البدوية التي وجدت عند أبي سعيد الكرم مقابلاً للطاعة ، و بالترهيب والترغيب تمكن من فرض نفوذه ، مؤسساً بذلك دولة تقوم على إلغاء الملكيات الخاصة و تأخذ بالملكيات الجماعية ، و تمكن خلال فترة لم تتجاوز العقدين (٢٨٦ هـ - ٣٠١هـ) من إقامة مجتمع اشتراكي عسكري من طراز لم يعرف له مثيل في السابق ، ويدير أبو سعيد هذا المجتمع من خلال مجلس استشاري عرف بمجلس العقدانية (أهل الحل والعقد) .

وقد أعطت دولة الجنابي للمرأة مكانة عالية مساوية للرجل ونتيجة لهذه المكانة لعبت دوراً كبيراً في تأسيس الدولة، وترجع هذه المكانة التي أعطيت للمرأة وللتشاور إلى الأساس الفلسفي اليوناني الذي أخذت به . وتنتهي صورة هذا البطل مقتولاً إثر مؤامرة عباسية أو فاطمية على يدي خادم صقلي و ذلك بعد أن أسس العصر الذهبي لدولته.

-١٥-

أما صورة (أبي سعيد) في تعليقات مي، فهي لا تختلف عن صورته في هذا المراجع ، بل إنها تذهب بعيداً في تدعيم هذه الصورة و إبراز تميزها الفريد مواصلةً بذلك المهمة التي سعت المراجع لأدائها؛ فإذا كانت الصفة الاشتراكية هي أهم مميز احتفت به المراجع فإن (مي) تضيف إليها صفة الديمقراطية لتتناسب هذه الصورة مع عصر الزعيم الديمقراطي الذي يعيش في التسعينيات هكذا «وخلافاً لجميع الحركات التي ظهرت آنذاك فإن أبا سعيد لم يدّعِ النسب العلوي كما فعل صاحب الزنج وأبناء زكرويه ولم يعلن عن نفسه إماماً كما فعل علي بن الفضل (في اليمن) ، وإنما اكتفى بلقب «سيد» وعلى هديه سار أتباعه في نهج ديمقراطي وسلوك في غاية التواضع» ص ٢٤٤.

ولتأكيد هذه الصورة راحت تبرز الأساس الفلسفي الذي قامت عليه و استمدت منه ملامحها «وفي الحقيقة كان الفكر البديل الذي أنتجه القرامطة نتاج عصر التنوير الذي بدأ بعهد هارون الرشيد وبدار الحكمة في عهد المأمون وكذلك بالحركة النشطة للترجمة والتفسير والتأليف التي شارك فيها العلماء والأطباء والمهندسون والفلاسفة من جميع المذاهب والجنسيات» ص ٢١٢.

و تأكيدا على تميز النهج تقول «كان منهجاً عقلانياً فلسفياً أكثر من كونه روحياً عقائدياً وكانت إدارتها جماعية وملكيتها مشاعة في حين إن الدولة الفاطمية لم تختلف عمن سبقها من أمويين وعباسيين»ص ٢٠٠.

وكان من نتائج هذه الخلفية الفلسفية التي استند عليها بائع الدقيق !! أنه «لم يأت الجنابي بجيش لفتح البحرين ولم يحمل السيف الذي كان أداة الفتح في التاريخ الإسلامي (وعند الإسماعيليين في أفريقيا واليمن) بل قامت الدولة الجديدة على الإقناع وكان الأهالي على مستوى عال من الثقافة وفي انتظار واستعداد لتقبل فكر القرامطة ومنهجهم . وفي البحرين طبق أبو سعيد الجنابي تعاليم حمدان وعبدان وأسس دولة لم يشهد التاريخ الإسلامي شبيهاً لتجربتها !!! »ص٢١٨ .

وكي تستقيم هذه الصورة في أبهى حلتها ، كان لا بد من تفنيد الأكاذيب التي تضمنتها كتب المؤرخين ، و لابد أيضاً من تبرير الأعمال التي تتعارض مع هذه الصورة. سأكتفي بهذه الفقرة الدالة لأنتقل بعد ذلك لتحليل هذا

التلقي.

تقول (مي) بعد أن تعرض باقتضاب الشبهات التي أثيرت حول القرامطة «ومهما حاولنا الوقوف مع الرأي المضاد لعقيدة القرامطة إلا أننا نجد أنها (برغم سلبياتها وتجاوزاتها) كانت تلبي مطالب الجماعة وتنمي في الإنسان القدرة على استخدام العقل ورفض التسليم أو النقل المباشر للتعاليم الدينية وترى أن الوصول إلى الإيمان عن طريق العقل لا يعد بدعة ولا خروجاً عن الدين» ص٢٦٢.

-١٦-

لا يمكن تحليل التلقي الثقافي أو الفكري لأي ظاهرة خارج الزمن التاريخي ، فلكل زمن أمنياته وأفقه ومشاغله التي تحدد أطر استقباله ، وإذا ما حاولنا قراءة تلقي المراجع الحديثة لتاريخ الحضارة العربية العباسي على وجه العموم ، وتاريخ المعارضة السياسية على وجه الخصوص، فسنجد تأثر الكتابة التاريخية - التي تهمنا هنا من بين بقية الكتابات- بالأفق الثوري العام الذي يغلب عليه الطابع الأيديولوجي في فترة الستينيات والسبعينيات ، و أهم سمة تجلت في هذا الأفق هي الانتصار للتاريخ الثوري والاحتفاء بالنماذج الثورية، بإسباغ هالات البطولة عليها ، وإخفاء تناقضاتها التي تصطدم مع التمثلات الجماهيرية المثالية لصورة الزعيم الثوري.

ومثلما مارس هذا الأفق - عبر زعمائه السياسيين - آليات الأنظمة السلطوية التي تمثلها تمثلاً جيداً بعد ما عارضها على أرض الواقع في المجال السياسي خصوصاً ، مارست آليات هذا الأفق - عبر زعمائه المثقفين -الأمر نفسه في مجال الكتابة بما فيها الكتابة التاريخية.

لقد حذفت هذه الكتابة من أجندتها تاريخ الملوك ؛ لتنصب المعارضين ملوكاً رمزيين من دون أن تتأمل تأريخياً النسق الثقافي الذي كان ينتجها ، و ينتج المعارضة ، و ينتج السلطة . وتحت هذه الإنتاج أصبحنا نؤرخ للمعارضة بآليات التأريخ للسلطة .

(أبو سعيد الجنابي) يمثل نموذجاً صارخاً لهذه الممارسة التي تورط فيها خطاب (مي) من خلال استمرار محاولاتها في لعب دور التنزيه ، تماماً فكما للملوك ممجدوهم و منزهوهم من الكتاب والشعراء والمؤرخين، فللمعارضين أيضاً ممجدوهم ومنزهوهم من الكتاب والشعراء و المؤرخين .

ولو قدر لخطاب (مي) أن يستبدل هذا التلقي الثوري الذي لا يعرف إلا لغة (الضد أو المع) بنموذج التلقي الانثروبولوجي لشخصية الزعيم في السرديات،لأدركت حتى من دون الرجوع إلى كل هذا الكم من الأخبار والمرويات أن نموذج الزعامة الثورية ما انفك على مرِّ التاريخ من تكرار أدوار الزعامة الملكية ، لو فعلت ذلك لو فرت على نفسها مشقة الترافع والدفاع عن نماذجها الثورية تحت مسميات (العقدانية الاشتراكية) أو (الديمقراطية الاشتراكية) ولعرفت أن المبادئ العقلانية والنظريات الفلسفية التي تُنظر لكل تحرك معارض ، لا تلبث أن تستبدل بنظام آخر يفرضه الواقع الثوري بسياسته الصارمة .

الهوامش

١-مجلة دراسات عربية ، العدد ٩/ ١٠ ,١٩٩٧م.

٢-يمكن مراجعة كتاب «التاريخ و اللسانيات» الصادر عن كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط عام ١٩٩٠م.

٣-فكرة التاريخ عند العرب ، ص ١٥

٤-راجع كتاب محمد أركون «أين هو الفكر الإسلامي المعاصر» ص١٠٠

٥-ص١٩٨ ,ج١

٦-نزار التجديتي، مجلة دراسات عربية ، العدد٣/ ٤، ١٩٩٨.

٧-مجلة دراسات عربية ، العدد ٩/ ١٠ ,١٩٩٧م.

٨-بول فيين /نقلا عن عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص١٩٦، ج١ .



خوان غويتيسولو

الكتابة والإنصات إلى نبض العالم

ترجمة وتقديم: ابراهيم أولحيان *



يتتبع مسار خوان غويتيسولو الأدبي والابداعي، يدرك ثراء كتاباته، وتنوعها وانفتاحها على ثقافات ذات خصوصية مختلفة، كالثقافة العربية الإسلامية، وحضره في نصوص كبار الكتاب (ابن عربي، ابن الفارض، سرفانتيس، دانتي، غونكورا، دولاكروث، روخاس، خوان ريوث، بورخيس...) ليؤسس معها علاقة حوار فعال «يتم دون اهتمام بأذواق ومعايير العصر.. يغطس الى الجذور العميقة، ليكتشف علاقاتها بالثقافات المختلفة» وذلك «لتوسيع ابداعه الخاص ولبسط قواعد لعبه باستمرار في مجالات جديدة وخصيبة»، فكتابات هذا الكاتب، وخصوصا في مجال الإبداع الروائي، ثرية، ومنفلتة لاقتحامها، في كل مرة، أرضا جديدة ومدهشة، وذلك ما جعل كتبه تترجم الى عدة لغات. وتؤلف حولها الكثير من المؤلفات.

لذلك ليست الرواية، بالنسبة اليه، للتسلية بل هي عمل جاد يتطلب استعدادا كبيرا وإحاطة بمعارف عديدة في شتى المجالات، وكذا بمعرفة دقيقة بالواقع الذي تروم الاشتغال عليه.

---

* ناقد من المغرب.

لهذا الكاتب الاسباني ثقافة كبيرة ذات مشارب مختلفة ومتعددة، فهو ليس مبدعا روائيا فحسب، بل ناقد ومفكر ورحالة أيضا، واذا أردنا الدقة، فالناقد والمفكر والرحالة فيه هو ما يؤسس قوة إبداعه الروائي، لان موهبة الكتابة لا تكفي دائما لخلق نص روائي جيد، يخترق الزمن، بل لابد من جهد وعناء، وتجربة عميقة في النصوص والحياة.

فمن موقع السؤال والمغامرة ينطلق غويتيسولو مسربلا بالاختلاف والمغايرة في مواجهة الذات، مؤمنا بالحوار الفعال مع الآخر (الذي يشكل جزءا من هويته)، هذا الحوار الذي يعتمد نقدا مزدوجا هداما، من أجل تأسيس هوية تعترف بالآخر بما هو انصهار في الذات ومحو لكل تمركز عرقي يبغي الالغاء والتذويب.

ولد خوان غويتيسولو سنة ١٩٣١ باسبانيا، وتعلم القراءة على يد والدته قبل سن السابعة، أما الأب فكانت له سيطرة مطلقة في البيت، ولم ينج خوان من المراقبة القاسية لأبيه، يقول: «كنت مداراة لرقابة الأب، أضع أمامي على الطاولة، كتابا مدرسيا، وتحته كتابا أدبيا، أو دفترا للكتابة، أعمل عليها خلسة»، وذلك لأن الأب يريد له توجها آخر، وهو دراسة الحقوق بدل الأدب، مما سيؤدي به الى الرسوب في مجال دراسة الحقوق، لكنه سيحرز نجاحا كبيرا في الدفاع عنها.

منذ سن السابعة عشرة يبدأ غويتيسولو في التفكير بالهجرة خارج أسبانيا، وذلك بسبب الوضعية الثقافية والاجتماعية والسياسية الخانقة التي تعيشها أسبانيا، ولن يستطيع مغادرة بلده الأصلي، إلا في سن الثانية والعشرين، وفي سن الخامسة والعشرين سيرحل الى فرنسا، حيث سيبقى الى موت فرانكو.

خوان غويتيسولو

رحلات الى الشرق

لعل للمنفى، وبالضبط فرنسا، أثره الكبير على مسيرة غويتيسولو الأدبية، هذا المنفى الذي لن يبقى اضطراريا بعد موت فرانكو، وإنما، كما عبر هو نفسه عن ذلك، منفى جميل.

إن كتابة غويتيسولو هي بالأساس سلاح لمحاربة القمع، وكل الممارسات اللاانسانية، وفي هذا الإطار يرى كثير من الكتاب (ويوافقهم على ذلك غويتيسولو) بأن كتابته قد مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تبدأ بـ«ألعاب يدوية» وتنتهي بوصوله الى باريس، وحصيلتها خمس روايات تقريبا، وهي نوع من معاينة الوجه المأساوي لأسبانيا.

المرحلة الثانية: تبدأ بـ«الجانكا» الى «حقول نيفار» ويسيطر على هذه المرحلة النقد السياسي والاجتماعي، وسبب هذا النقد العنيف، هو اكتشافه لجنوب أسبانيا/الأندلس ومدى المعاناة التي يكابدها الناس هناك.

المرحلة الثالثة: تبدأ بـ«بطاقة هوية» إلى الآن، في هذه المرحلة، دخل غويتيسولو تجربة جديدة، تجربة كتابة مغايرة، ومغامرة وقبل هذه المرحلة، أي ما بين المرحلتين الثانية والثالثة، عرف الكاتب نوعا من الصمت دام مايناهز خمس سنوات، حيث انكب على قراءة كثير من النصوص الأساسية، ولم يتجه الى النصوص الابداعية فقط، بل أساسا، إلى النصوص النظرية؛ من فرويدية، وعلوم اللغة، وعلوم الاجتماع... «قراءة الكتب النظرية، أكثر من قراءة المؤلفات الابداعية».

إضافة الى القراءة، هناك انفتاح غويتيسولو على ثقافة الآخر، وذلك ايمانا منه بأن «أسبانيا هي حصيلة عدة ثقافات: اليونانية، الرومانية، والعربية»، وكذلك محاولة في سبر أغوار هذه الذات، لكن عبر الآخر، لأن «معرفة الآخرين بنا هي جزء من معرفتنا لذاتنا». إن الاسبان ينخرطون فيما يسمى بـ«الهوية العمياء» وذلك ما جعل غويتيسولو يقوم بنوع من الهدم، والتفكيك لهذه الهوية، وذلك عبر نقد عنيف، وسخرية مدمرة. وفي نفس

الاتجاه، ولـكـي يـبين بشـكـل عـمـيـق حضـور الآخر، و«خلخلته للهوية» قام بعمل اركيولوجي للغة الأسبانية حيث كشف على أن معجم الاسبانية يحتوي على أربعة آلاف مفردة عربية، وإذا ما سحبت هذه الكلمات منها، فإنها (اللغة الاسبانية) ستصاب، بما سماه كاظم جهاد، بفقر الدم.

هكذا فعمل غويتيسولو مزدوج: فهو حفر في الذات، وفي الآخر، وربما هذا ما جعله يمتاز عن باقي الكتاب الأسبانيين، وقد ساعده وجوده في فرنسا على ذلك، وسكنه في حي «سانتيه» حيث توجد أجناس بشرية مختلفة، «من عرب ويهود وأتراك وهنود وباكستانيين وأفارقة سود، بالإضافة إلى إقامته الطويلة في قلب مدينة مراكش، جامع الفنا معشوقته الأبدية.

هنا إطلالة على بعض مشاغله، واهتماماته، في الكتابة والحياة، حيث هو حاضر بقوة، دائم الإبداع، مع فتحه لآفاق جديدة في الكتابة التخييلية، محاورا كبار الكتاب العالميين، ليستحق انتسابه لـ«شجرة الأدب» الحقيقية، ومعبرا عن رأيه، بجسارة الكاتب الكبير، الذي من ضرورات حياته الإنصات الى نبض العالم..

الكائن العربي في بناء روائي معاصر

هشام جميط

يعتبر خوان غويتيسولو روائيا فنانا، وشاعرا روائيا، فهو يضع نفسه في طليعة ثورة الرواية المعاصرة، أو على أية حال هذه هي الصفة التي يلصقونها به. لكن عمله على اللغة والكتابة، لحسن الحظ، ليس هو عمل جويس عليهما، فلغويتيسولو طريقته الخاصة انطلاقا من قوته الاستحضارية والتخييلية، ومن إيقاعه الفاتن، وكثافة كتابة لا تقصي السيولة، ولا حتى الوضوح. إن غويتيسولو لا يكسر اللغة، ولا يسقط في اللامعنى الذي تمجده الرواية الجديدة. أكثر من ذلك فانه يقوم بتكسير الزمن؛ حيث يقوم بتنظيمه، وتفتيته واستعماله في كل الاتجاهات، لكي يجد نفسه قد استقام في الأخير.

تتكون أعماله من روايات مشابهة ومختلفة، لكن هل بإمكاننا الحديث عن آثار أدبية ما بعد بروست وعند الاقتضاء ما بعد ميوزيل؟ ليس هناك سوى روايات، وروايات غويتيسولو لها طابع سحري، فهي تشكل مشروعا مبعثرا بقدر ما هي مصممة بشكل مقصود. ترتبط الروايات الأولى («أعياد» و«مقبرة») بالروايات الأخيرة (فضائل الطائر المتوحد) محافظة على خيط الاستمرارية. في بادئ الأمر هي انبجاس للروح الأسبانية المحبوسة في قفص الفاشية. تجشؤ مدمر الى أقصى حد، وربما الى حد المبالغة. هنا، المغرب، أرض الضيافة، والحب، حاضر بشكل قوي. إن غويتيسولو يدمج المغرب في نسيج هذيانه، وتحديه الذي هو كيانه، انه لا يقدم مشهدا عجائبيا، وهو أقل غرائبية أيضا. المغرب يوجد هنا، ولا شيء آخر، فارضا وجوده بأشكال متعددة على روائي أسباني، بل على روائي أوروبي.

نحس في مرحلة ثانية كأن ريحا هادئة تهب، التجشؤ يصبح هلوسة منظمة، الهذيان العنيف يتحول الى خيال رؤيوي. إن استيطان المغرب العربي يتسع ليشمل الكائن العربي، واللغة العربية، والثقافة الإسلامية. جامع الفنا تترك المكان لتركيا، لمقطم القاهرة و«للقباب، للأضرحة، للمنازل، للزوايا، للمدارس التي مررت بها منذ سنين» بحثا عن «حب صاف» (برزخ)، من قبل انه المغاربي رث الثياب، المحتقر، الذي قذف به الكاتب في وجه البورجوازي او في وجه البورجوازية الغربية. طريقة فوضوية، سهلة شيئا ما، لكنها لا تندرج في الحلقة المضادة للاستعمار، للانتلجنسيا الباريسية المتعجرفة، وإنما إقامتها في مركز حب وفي، ندا للند، بعيدا عن أي شفقة.

الآن مع الميل الى التأمل الفكري، في الروايات الأخيرة، كما في المقالات– الروبورتاجية حول سراييفو والجزائر، يدخل السياسي في اللعبة، لكن نجد الصوفية أيضا، فـ«دفاتر سراييفو» من أحسن الروبورتاجات حول البوسنة، انه روبورتاج لكاتب ملاحظ، حساس ونزيه. ان تحليل مكونات الأزمة الجزائرية رائع لصلته الوثيقة بالموضوع، وقد جاء الأسلوب حادا وشفافا، فهل اهتمام غويتيسولو بالصوفية هو نتيجة وجوده الطويل في

المغرب، وارتياحه لأنه ارتبط من جديد بأسبانيا الجديدة، وفي الوقت نفسه بأسبانيا القديمة؟ الحرية المسترجعة تشرع الأبواب لأكبر تقليد صوفي مزدوج: انه يوحنا الصليب وابن عربي. عن سان جون يقول لنا بأن «أعماله الكاملة خدمت الرواية في بنيتها»، ويبدو في العمق أنه استلهم ما كتب عن ابي عربي أو ما ترجم له من أعمال. إن الأرض الاسبانية عرفت أحسن من أي مكان آخر توافقا بين التصوفين: المسيحي والإسلامي، وفي مكان آخر، في ريناني «Rhenanie» أو في الشرق. تغذيا بدمالتهما الخاصة، لكن اهتمام غويتيسولو في حقيقة الأمر اتجه أيضا نحو الحلاج والغزالي، وابن سينا، وكل متصوف شرقي، وليس الى ابن رشد العقلاني الأندلسي.

إن الأعمال الحديثة لخوان غويتيسولو حافلة بمراجع عالمة الى حد ما، لأن المؤلف يعرف عما يتحدث، ونعرف نحن أيضا، انه ليس ذر أشياء فقط، لنقل أن غويتيسولو ينتمي الى صنف الكتاب المثقفين، تقريبا مثل بورخيس الذي كان مشغولا هو الآخر بالعالمية، وكان مهتما بالثقافة العربية، لكنه كان مرتبطا بشكل كبير بنوع من الاستيهام الأوروبي، في حين نجد غويتيسولو متوغلا بشكل عميق في الثقافة العربية- الإسلامية، التي تجري في عروقه، كل ذلك مع بقائه ممثلا كبيرا للأدب الأسباني المعاصر. لا أحب أن أتحدث كثيرا عن العالمية لأنها ليست سوى مقصد، وأبدا لم تكن واقعا، وأيضا لا أحب الحديث عن حوار الثقافات، لأنها عبارة لا جدوى منها. بالفعل إن هدف غويتيسولو لهو ادخال الكائن العربي والإسلامي في انثناءات بناء روائي معاصر بشكل رائع وأصيل، ومعذب، وبقاؤه بعيدا جدا عن أي أدب استشراقي.

من أجل صورة لخوان غويتيسولو

خوسي أنخل بالنتي

لقد تعارفنا في أواخر الأربعينات في حي Arguelles، في الطرف الآخر قرب L'Hospital cpinico)) حيث آثار الحرب مازالت ماثلة للعيان. هذه الحرب الأهلية التي نجهل اليوم متى، وأين، وبين من كانت قائمة ، هذه الحلقة الدامية التي ظلت نتائجها بالنسبة لنا غير قابلة للهضم. منذ ذلك الحين إنساب كثير من الماء: ماء أو مياه صافية وعكرة انسابت في ممرهم؛ الأحياء والأموات. أنت ولديك وجهتك، وأنا وجهة أخرى. لقد تفرقنا نحن الاثنين، غير أننا التقينا فيما بعد، بحيث، رغم هذا التباعد، فهذه اللقاءات تحولت الى صداقة، قوية، ودائمة. في الأول التقينا في جنيف، وباريس، وبعد ذلك في مراكش وألميريا، لم تمر إلا أيام قليلة حين تناولنا وجبة العشاء مرة أخرى، في منزلك بـ٣٣ زنقة بواسونيير «Peissournier»، برفقة مونيك، وكورال، والعزيزين ماري سيسيل وعمران المالح.

لكن لا يتعلق الأمر فقط بالصداقة واللقاءات، ففي الوقت الحاضر هناك شيء أعمق بكثير يجمعنا، ويجعلنا أكثر متانة، أعتقد أنها الذكرى الأصل- أصلنا المشترك- لهذه الحرب العسيرة الهضم، ولكل ما نجم عن ذلك، وهو ما أخفي فيما بعد بأقنعة النسيان المؤسساتي، وما نسميه بالديمقراطية. نحن الاثنين نجهد نفسينا في بعث الأموات، هكذا فالبارحة مثل اليوم، مثل كل الأيام، تقول في روايتك الأخيرة: «من تكون؟ وماذا تصنع هنا؟ ولماذا لا تجرؤ على تقليب الجثة للتعرف على وجهها بجماله وامتلائه الذي تحول الى لهيب حي» (الأربعينية: ص١١٣).

ألقت الحب الملتهب، رؤية مشتعلة، في أعماقك، لجذورك الأمومية. الموت صورة حية، نعم هناك شيء مشترك بيننا؛ إنه رفض التلاعب بالتاريخ والضرورة الملحة للقيام بقراءة مضادة للحكي الطويل والخاطئ للملحمة البطولية الأسبانية كما هي، أو كما يستمرون في تقديمها لنا.

فلذلك، الآن، حيث يتبين بأنهم كلهم مشتاقون للاتيان بالماء الى هذه الطاحونة أو تلك، أظن أنه بقي لنا أيضا لك ولي، كلمة مشتركة بيننا، بسيطة، وكثيفة، مختصرة وشعرية هي: لا.

عن كتاب: Juau Goytisolo

les paysages d`un flaneus

Ed: Fayard p.p:144-145.

حـــوار

جغرافية المنفى

لقد توفي فرانكو منذ سنوات، فما الذي تغير في أسبانيا؟

إن المجتمع الأسباني، قد تغير قبل موت فرانكو، ومازلت أتذكر سجالا دار بيني وبين بعض ممثلي اليسار في المنفى، وكان ذلك حوالي سنة ١٩٦٤، كنت أؤكد بأن حكومة فرانكو كان قد قضي عليها، لكن ليس بنفس الطريقة التي يفكرون بها في المسألة. ليس الصراع الشعبي المسلح هو الذي سيسقطه، ولكن نوعا من الدينامية الاقتصادية هي التي ستجعله غير لائق. فمن جهة، أدت هجرة العمال الأسبانيين إلى أوروبا الى تكون وعي نقابي وسياسي لديهم، الشيء الذي كانوا يفتقدونه، ومن جهة أخرى، أدى تدفق السياح الهائل الى تغيير العقليات تغييرا جذريا: لقد كانت الانعطافة مدبرة منذ ١٩٦٤، ومع ذلك ظل الحكم قائما، لكن مع موت فرانكو انهار لأنه لم يعد له مكان في مجتمع كان قد نضج من أجل الديمقراطية: ان ما وقع فيما بعد لم يكن سوى تأكيد لتحول كان قد وقع بشكل أعمق عشر سنوات مضت. يتعلق الأمر إذن، بحرية ممنوحة، لا بحرية منتزعة بالقوة. إنها حرية مبرمجة بكثير من الذكاء: فهي تعكس التطور الواقعي للمجتمع الإسباني، فالشباب الإسباني اليوم، يشبه تماما الشباب المراهق لباقي الديمقراطيات الغربية. لن أقول نفس «الفراغ» لكن نفس مجموع التصورات المبهمة، والطموحات الغامضة. يوجد هناك نوع من التصفيح، فالمشاكل هي نفسها، والأذواق الموسيقية كذلك، ومشكل المخدرات هو نفسه، وكل شيء يمر بلامبالاة كبيرة.

حتى في الأدب؟

يوجد هناك ما يشبه نوعا من توزيع الأدوار، فالبلدان «الثانوية» لا تستطيع العمل سوى في بعض الكليشيهات، تلك التي ننتظرها منها. إن النجاح الكبير الذي حققه أدب أمريكا اللاتينيةاليوم أتى من انبنائه على عدد من الصور المقيدة. إنها قارة سحرية، هذه التي أنتجت هذا العدد الهائل، من الروايات المغرقة بالعجائب، لكنها أيضا قارة في صراع، إنها حصيلة تضمن النجاح في الحين.

أما بالنسبة لأسبانيا فإنها تجر ماضي أرضها الذي عبر من لدن المسافرين: فأسطورة كارمين «Carmen» هي أحسن التوضيحات على ذلك، متبوعة من قريب بأسطورة الحرب الأهلية: الأسطورة البطولية، هكذا فرواياتي الأولى قد أثارت الانتباه لأنها كانت في العمق ضد الفرانكفونية، وخارج هذين الكليشيهين فالقراء لا يعرفون بتاتا كيف يجيبون عن الأسئلة المطروحة حول الواقع الأسباني الجديد، وينتظرون شيئا آخر.

كان الأدب الأسباني قد قطعت رأسه بسبب الحرب الأهلية، خراب عام، فبعض الشعراء الكبار بقوا في المنفى، أما في الداخل: فيوجد نوع من الجفاف الثقافي، دام ما يناهز ٢٠ سنة. كان لابد من انتظار بداية الستينات حتى ينهض الأدب الأسباني بمهل من رماده.

كثير من الناس كانوا يعتقدون بأنه مع موت فرانكو، سيسمح اختفاء الرقابة بظهور مواهب جديدة، وكنت دائما متشككا في ذلك.

في الوقت الذي كنت فيه قارئا عند «جاليمار» «Gallimard» كنت أهاجم كثيرا من لدن الحكومة التي تتهمني بنشر نصوص الفرانكفونية الدعائية. كنت أتلقى، إذن: كثيرا من النصوص السياسية المعادية للحكومة: أبدا لم أعثر على كتاب جيد، مع الأسف، فالرقابة الأسبانية لم تكن قد منعت أشياء ذات أهمية! هناك كتب قليلة جدا «تصدر» اليوم. ففي الميدان

الروائي، سأذكر الروايات لأخي لويس غويتيسولو والمجموعة تحت عنوان «Antagonia»، والتجربة الحديثة لخوليان ريوس «Julian Rios» مع لاريا «Larva»، وأهم شاعر ما بعد الحرب، في اعتقادي، هو خوسي انخيل بلنتي «Jos'engel Valente» ولكن، تعرفون، بأن الحالة في فرنسا لم يعد يحسد عليها، وحدها كتب بيير غايوطا «Peire Guyotat» تبدو لي متجددة إلى أقصى حد.

ما هي مكانتكم في الأدب الأسباني المعاصر؟

إنني وجه هامشي، ليست لي أشياء كثيرة مشتركة مع أغلب الكتاب الأسبانيين. أحس بأني أقرب الى كابريرا أنفانتيه «Cabrera Infante» وسيبروساردي «Sardy Severo» وسيلا «Cela»، ودليبس «Delibes». إن مراكز اهتماماتهم تختلف تماما عن مجالات اهتماماتي. إني لا أجعل من الأدب حرفة، كنت أقول دائما بأنني أحاول أن أكسب قوتي حتى أستطيع الكتابة وليس العكس.

لقد هاجرتم برشلونة سنة ١٩٥٦، وصرحتم بما يلي: «لقد فهمت بأنه ببقائي في برشلونة سأتوقف نهائيا عن الكتابة».

إن الجو الذي كنت أعيش فيه كان معاديا، تماما، للابداع الأدبي، كان علي أن أدافع عن نفسي في كل دقيقة ضد هجومات الصحافة المكتوبة أو المسموعة. كنت سأفقد كل طاقتي، لست إنسانا خارقا. إن عمل الكتابة يساوي عندي الكثير، وقد اخترت أن أركز على الأهم.

ماذا أعطاكم المنفى؟

لم يعد بإمكاني الحديث عن المنفى في الوقت الذي أصبح فيه بإمكاني الرجوع الى أسبانيا غالبا، حيث ألقي محاضرات بها، كما تنشر كتبي فيها. منفاي، إذن، جميل إنني بكل بساطة أريد أن أعيش في الأماكن التي اخترتها، والتي أرتاح فيها، وكذلك لا أحس بضرورة العيش في أسبانيا لكي أكتب. بعض الكتاب سيؤكدون لكم العكس. كل هذا احتمالي، في المنفى هناك أناس يبقون ذهنيا كما عاطفيا متعلقين ببلدهم الأصلي إنهم يقومون بتخييم، وعلى العكس، هناك آخرون يتلاءمون، فيغيرون لغتهم، ويصبحون فرنسيين، أو أمريكيين، وهناك نوع ثالث، هو الذي أنتمي اليه، بلا شك، فبابتعادي عن بلدي الأصلي لا أندمج تماما في بلدي المختار، أي في المجتمع الذي أعيش فيه. لست فرنسيا حين أعيش في فرنسا، ولا أمريكيا حين أذهب الى الولايات المتحدة، ولا أحس بأنني مغربي حين أكون في المغرب.

نحس ونحن نقرأ لكم، أو ننصت إليكم، بأن أسبانيا لم تعد تهمكم بتاتا، وأنكم لم تعودوا تعطون وصفا لها، على الأقل، منذ «بطاقة هوية».

نعم ولا .. لا أعرف عملا أدبيا أكثر أسبانية من «دون خوليانا» الذي موضوعه، وأذكركم به، هو كلية الثقافة الاسبانية: انه تحليل نفسي للواقع الوطني، ومراجعة لأسس المجتمع. لكن لا يتعلق الأمر، طبعا، بوصف فيزيقي لأسبانيا، وهذا الاختيار كانت طنجة مكانا له. أسبانيا منظور إليها من الخارج، من الشاطئ الافريقي. في «خوان بلا أرض» يبدو الغياب أكثر وضوحا، وفي «مقبرة» فهو كلي، وفي «مناظر بعد المعركة»، فالسارد أسباني، كما توجد تلميحات لأسبانيا من خلال طريقة عيش هذا السارد، وكذا في مواقفه، وكل هذا يستنتج بشكل ضمني: أسبانيا حاضرة بغيابها، شخصيتي الرئيسية توجد في وضع تهكمي لأنها تركت الألم وراءها.فالصدمة قد تجاوزت بالسخرية والفكاهة، هذا الألم الذي كان حاضرا في «بطاقة هوية»، وموجود كذلك في «الحظيرة المحجوزة»، وهو نص سير ذاتي، ممتد من ولادتي حتى رحيلي إلى أسبانيا.

مع اختلاف «مناظر بعد المعركة» فـ«الحظيرة المحجوزة» قد تم تلقيه بشكل جيد.

مع وجود الفارق، أرى هنا ظاهرة موازية مع ما وقع أثناء نشر «مائة عام من العزلة»، فهذا الكتاب قد أعطى غيابا، غياب البعد الخيالي في أدب اللغة الأسبانية فيما قبل. ابان القرن الثامن عشر، كان بلانكو وايت «white Blanco» قد تحدث عن «الخمول الخيالي» للاسبانيين. بالنسبة إليه ثربانتيس «Cervantes» كان قد وضع نقطة النهاية لكل بعد خيالي. يوجد في «الحظيرة المحجوزة»

رجوع الى الخيال، وخصوصيته المشوبة بغطاء تاريخي، والتي تجعله مفهوما على التو.
وأخيرا فالمجتمع الأسباني ناضج من أجل امتحان حر للوعي، هذا الامتحان الذي يمارسه الأدب الفرنسي منذ القرن الثامن عشر، والذي بدأته الانجليز مع نشر يوميات ساموبل بيبيز .(Samuel pepys)

هل كتاب «الحظيرة المحجوزة» سيخلق جنسا أدبيا جديدا؟

لقد وضع حدا لكل هذه المذكرات «المنسية» كان هناك دائما كثير من «الذكريات» في أسبانيا، لكن، دائما، باعتبارها تمرينا تافها: حكي لثرثرة، وتحليق فوق هذا المستنقع، وإعلان بأن السارد الذكي سيضيء فانوس القارئ المسكين. أتمنى أن يضع كتاب «الحظيرة المحجوزة»، حدا لهذا التكاثر من الذاكرات المزيفة.

هل يمكننا الحديث عن الذاكرات المضادة؟

لا، إني أرفض هذه التسمية. انه نص سيرذاتي، وهذا التمرين يحتمل عددا معينا من الارغامات، لا أتحدث عن ضياع الذاكرة فقط، فهذا المظهر الذي أوضحه بشكل جيد والتر بنيامين «Walter Benjamin» حين تناول بالدراسة عمل بروست: انه الاختلاف ما بين الذكرى والذاكرة اللاارادية، وحدها الذاكرة اللاارادية تتمتع بالخصوبة. الذكرى مخربة، وهمجية. ولقد استطعت التحقق من ذلك حين كتابتي لهذا الكتاب، حين قيامنا باستكشاف الواقع في ماضيه، نشرع في الوقت نفسه في عمل الأركيولوجي- إذا تم إدماج هذا العمل في النص الأدبي- لكن نقوم كذلك بعمل كيميائي. يجب ألا ننسى أن الذكريات تندمج، إذن، في النص السردي، إنها خاضعة لقانون الحكي.

هل فقد الشعب الاسباني الذاكرة، أم أنه لا يريد أن يمتلكها؟

هذا يحلق بعيدا. كنت دائما أطرح السؤال: لماذا كل هذه النصوص التي تكثر في الأدب الفرنسي والانجليزي، والتي كثيرا ما تؤذي الأدب الأسباني؟ ولي جواب على ذلك: فهذه الإمكانية لخلق واقع، والقيام بامتحان حر للوعي الوطني، إبان عصر النهضة، كان قد خنق تماما في أسبانيا من لدن التيار المعادي للإصلاح، فالأسبانيون كتابا كانوا أم لا، قد حلوا المشكل بتطبيق الإعتراف، لكن «الحظيرة المحجوزة»، ليست باعتراف، فهذا الكتاب لا ينتظر أي مغفرة، لم أحس لا بالذنب، ولا بالرغبة في أن أصدم، وبهذا أحس بأنني بعيد جدا عن الأسبانيين، الذين يتأرجحون بين حب الظهور والمكر.
أحاول أن أكون غائبا أكثر ما يمكن عن الظواهر الثقافية السطحية التي تحرك أسبانيا، وهذا لا يهمني، إن الأدب هو الذي يهمني لا الحياة الأدبية، أعيش في باريس وحيدا، وفي مراكش أكتب، وأستطيع أن أعمل على وتيرتي.

هل كل كتبك هي سير ذاتية؟

لا ففي «بطاقة هوية» كانت هناك عناصر سير ذاتية «ANTOBIOGRAPHIQUE»، وبالنسبة للكتب الأخرى، فإني أتحدث بالأحرى عن حضور متخيل بيوغرافي. هذا هو كل الاختلاف الذي يميز «مناظر بعد المعركة» عن «الحظيرة المحجوزة»، في الكتاب الأول شخصيتي تعيش في حيي، داخل شقتي، وتنام في غرفتي، وعلى سريري، تقوم بكل ما أقوم به، لكنها ليست هي أنا، بل تمتلك بعدا تخيليا. وفي الكتاب الثاني، لم يعد الاهتمام منصبا على الكشف عن الواقع الممكن، لكن بما كان موجودا بالفعل.
حي «سانتييه» الذي تستحضرونه في «مناظر بعد المعركة» الذي تعيشون فيه، يشبه، شيئا ما، قرية في مدينة، وهو في الوقت نفسه واقعي ومتخيل.
إنه عالم خاص جدا، هذا الذي أتشبث به كثيرا. اني، طبعا، أعطيه تأويلا جد شخصي، وبدون اقتراع الكتاب، سأقول بأن الشخصية الرئيسية هي وحيد يكتب، ومتنزه يمشي طول النهار في الحي، يتبع تقليد كبار المتنزهين الذين يجوبون باريس إبان القرن الـ١٩، لكن في مقابل هذه الروايات التي تتحدث عن باريس الغنية والمثقفة، كتابي يستحضر باريسا غريبة، انها نتيجة السيادة الاستعمارية الفرنسية. يوجد في احتكاك باقي الثقافات بالثقافة الفرنسية شيء ما يفتنني.

أشياء كثيرة تغيرت في أسبانيا، إلا، كما تقولون، عادات وأعراف الأنتلجانسيا، هل لهذا السبب تحبذون، اتباعا للتقاليد، قراءة كتبكم أمام الجمهور؟

استعملت هذه الطريقة خاصة في «مقبرة» و«مناظر بعد المعركة»، وأردت أن أبين كيف تستوجب قراءة كتبي. فنص كـ«مقبرة» قام بالتجديد، وذلك مع التقليد الشفهي الذي ينتمي الى أدبنا منذ قرون، لقد قمت بقراءات بصوت مرتفع لـ(La ganillo ale tormes) أو (: (La celertino)) نفهم إذن بأن هذه النصوص كانت قد كتبت من أجل أن تقرأ. إني لا أطلب من كل قرائي أن يقرأوا «مقبرة» بصوت مرتفع، لكن، فقط بقراءة بعض الصفحات، هناك بالنسبة لي ما يشبه مطلبا أقول فيه للناس: اصغوا إلى ايقاعي. طلب مجهود مماثل للنقد الأسباني للأخذ بهذا الحمق: يتحدث عن سجل الأوبرا، لا عما هو، في نظري أساسي؛ أي الموسيقى.

لقد نشرتم عدة كتب نقدية، فما المكانة التي تحتلها بالنسبة لكتبكم السردية؟

على التفكير النقدي أن يتم بالموازاة مع كل عمل ابداعي. فـ«دون خوليان»، هو قصيدة، وحكي ورواية وعمل نقدي. لا بد من القدرة على قراءته في هذه المستويات المختلفة، عدد كبير من مقالاتي يأتي من الدروس التي أعطيتها في الولايات المتحدة الأمريكية، حول رواية أمريكا اللاتينية، وحول أدب العصور الوسطى، وحول ثربانتس «Cervantes» أتعلم ثم أكتب.

تطالبون الأدب بحقه في المتعة واللاجدوى؟

طبعا! لا أعتقد في الجدوى الجمهوري للأدب، فتأثيراته على وعي الكائن البشري هي تأثيرات تدوم طويلا. فدونكيشوت لم تكن له منفعة مباشرة في المجتمع الأسباني في القرن الـ١٧. إني كاتب وقارئ في الوقت نفسه. لا تهمني سوى النصوص التي تتحداني. إذا اقتحمت كتابا حيث كل شيء واضح، ومتوقع، فانه يسقط من يدي: صمود ما يثيرني، إنها متعة القارئ، هذا الجديد، جسد لجسد مع نص مجهول. إنها شفرة أدبية جديدة هذه التي أتعلم أن أسيطر عليها شيئا فشيئا.

أخيرا ماذا يعني أن تكون أسبانيا؟

إنه مؤذ ومنحرف جدا، أن يطرح مثل هذا السؤال. فمنذ موت فرانكو لم نعد نقول ماذا يعني أن تكون أسبانيا، بل ماذا يعني أن تكون باسكيا، كتالانيا، أو أندلسيا، إننا نعيش نوعا من النرجسية الوطنية. يجب ألا نضبط الواقع مثل جوهر ما، لكن مثل طريق مفتوح أمامنا. فالبحث عن هوية ما، هو الشيء الذي لا يقصى من رواياتي أبدا، لكن الأجوبة التي أعطي ليست هي تلك التي نسمع، فحتى في «دون خوليان» لم يعد هذا السؤال مركزيا. مع «مناظر بعد المعركة» الأسئلة المطروحة من قبل شخصيتي «cag Mou person» هي أسئلة كائن مقسم ومجزأ، له شيء ما من الهوس السياسي، يحس بأنه منجذب بالخليط العرقي لحيه- الصدمة المتفجرة للثقافات- وله علاقات عاطفية مع زوجته، لكن هذه العلاقات لا تتوافق مع نزواته الجنسية، انه كائن ممزق. لكن عوض أخذ هذا بطريقة درامية كما عند أونامبو (Uanmio) أو كامو (Camus)، يأخذه بواسطة الفكاهة ويضحك عليه، انه، بدون شك، من بين كتبي، ذاك الذي تلعب فيه الفكاهة الدور الكبير، فكاهة سقراطية، هذه التي عوضت الألم، وكما كتبت، فهذا الكتاب هو «درس الأشياء والفضاء والقصة/ حكاية بدون قصدية أخلاقية/ مجرد جغرافية للمنفى».

حاوره: جيرار دوكورتانز

عن مجلة Magasine Litteraiue

شجرة الأدب

خوان غويتيسولو

لن أستطيع مرة أخرى تجنب ضرورة الحديث عن عملي الخاص ككاتب، رغم اقتناعي العميق، المعبر عنه مرات عديدة، أنه اذا كان الجهد المبذول لانجاز عمل أدبي ما يعود إلى الكاتب، فان حصيلته تنتمي إلى جميع الناس إلا إليه. لهذا اقترح هنا التفكير لا في عملي كروائي (آخرون مؤهلون أكثر مني قاموا بذلك) وإنما في الاقتضاء الأخلاقي الذي يُبَنْيِنها، يعني التفكير في هذا القانون الخاص بالشرف الشخصي لكل كاتب يحترم

نفسه، ويعزم على وضع حياته كلها في خدمة ما ارتأى أنه الأهم فيها: أي جهده الابداعي.

من الطبيعي أن يختلف هذا القانون الشخصي من كاتب لآخر، ويشتمل أو لا يشتمل على قيم إنسانية: من لطافة، وشرف، وكرم، وعلى معايير الأخلاق الاجتماعية أو المواطنة. وكما توضح ذلك التجربة فإن كل كاتب صارم إزاء نفسه، لا يمتلك أيا مما سبق ذكره، يمكن اعتباره وصوليا، بلا إحساس، نفعيا، وبذيئا، ومع ذلك، فإنه يحتفظ، رغم احتمالات مغامرته، على الضرورة الفنية المتطلبة: أي خيبة هذه باعتباره فردا بالنسبة لأخلاق اجتماعية مشبعة بقيم تقدمية، لكنه يفوز بها في جهده الإبداعي.

إن التاريخ الحديث يقدم لنا بعض الأمثلة عن هؤلاء الكتاب الملومين انطلاقا من معايير مسندة من لدن الرأي الجماهيري، والتطور التاريخي، لكن رغم ذلك فانهم يستحقون إعجابنا اللانهائي باعتبارهم فنانين.

إن هذا التناقض المزعج قد أتاح الفرصة لمناقشات لا نهاية لها، والتي، في نظري، تعتبر عقيمة بين أولئك الذين حين يدينون الإنسان يدينون بذلك الفنان، وأولئك الذين حين يخلصون الفنان يتظاهرون بأنهم متسامحون مع أخطاء وشطط الإنسان. هكذا فالتناقض بين الأخلاق والاستطيقا قد أظهر الإبهام القديم لعلائق المجتمع والفنان، حيث يحاكم الأول الثاني حسب معايير غريبة عن تلك التي تتحكم في مغامرته الفنية الخاصة.

هل الذي يتخذ موقفا أو يشارك في نشاط ملائم سياسيا من طرف اجماع أخلاقي- اجتماعي، هل باستطاعته أن يبدع عملا أدبيا له قيمة، يتساءل، بحيرة، المواطن الشريف؟ بتعبير آخر هل الاتقان الفني للعمل يمتلك القدرة الخارقة لتوقيف حكمنا الأخلاقي حول ذلك الذي أخرجه الى الوجود؟

إن طرح السؤال بهذه الطريقة، يبقينا في ميدان يخبئ كل أنواع الفخاخ والابهامات، لهذا سنبذل جهدا كبيرا لكي نتمكن من موقعته في مستوى آخر، فمن جهة لابد من الاشارة إلى أن الرأي الجماهيري متغير بسبب طبعه اللين، بحيث إنه حتى أولئك الذين يتموقعون في ميدان أخلاقي مفتوح على قيم الحرية، والديمقراطية، بامكانهم، بسبب وفائهم الأعمى لمبادئهم، أن يرتكبوا ويدعموا أخطاء بل فظاعات، ومن جهة أخرى، ففي الوقت الذي تصاغ فيه الأحكام اللوامة أو المؤيدة، لابد من تجنب نسيان أن علاقة الشاعر او الكاتب المسرحي أو كاتب العمل التخييلي بالمجتمع الذي يعيش فيه، والذي ينفذ فيه الطلب الاجتماعي ليس لها كبير أهمية، بالمقارنة مع العلاقة التي تجمعه بالمتن الأدبي للغته، ومن هذا الأخير بالتراث الأدبي العالمي.

ما إن نتخلى عن الفكرة الكلاسيكية المتعلقة بالتزام الكاتب إزاء القوى التي تمثل الديناميكية الاجتماعية لبلده، ولزمنه حتى نواجه أخرى تتعلق هذه المرة بالجذع الشجراتي (نسبة للشجرة) والتفرع الورقي للأدب الذي يعتبر بتيلة فيه، إذاك نستطيع أن نرى الأشياء أكثر وضوحا، وأن نكتشف قانونها الشخصي للشرف، الذي يمحي أي سبب لوجودها عند النقيض سابق الذكر. إذا كان، كما ألححت على ذلك منذ سنوات، واجب الكاتب الأساسي هو أن يعيد الى المجموعة الثقافية واللسنية التي ينتمي اليها لغة جديدة أكثر غنى من تلك التي تلقاها منها إبان مباشرة عمله، فان الصياغة الأخلاقية الحتمية تتموقع في مجال يختلف عن ذلك الذي تحدثنا عنه في البداية.

في الواقع، فالكاتب الذي يأخذ عمله مأخذ الجد يواجه منذ البداية، وجود الشجرة التي يطمح إلى تمديدها، وخصوصا إلى إغناء حياتها؛ فبقدر ما تكون هذه الشجرة عالية، كثيفة، سميكة ومتشعبة، بقدر ما تكون امكانيات اللعب، والمغامرة كبيرة، وبقدر ما يكون مجال العمل الفني الذي من داخله يباشر استكشافاته، وأسفاره واسعا. في حين نستطيع بسهولة التعرف على الكاتب من الدرجة الثانية من خلال اختزاليته المقلدة- انتسابه على نموذج أو إلى معيار معين- فالكاتب الذي يكون مطمحه ترك أثر، وخلق غصن أو فرع في الشجرة، عليه ألا يخضع لأي تأثير خاص، لأن نهمه الأدبي سيمنعه من الوقوف عند كاتب معين أو عند نموذج واحد: مثل

خوان غويتيسولو
أسابيع الحديقة
رواية

سرفانتس، أو بورخيس، وسيكون مطمعه امتلاك كل التراث الأدبي لزمنه.

إن أروع حوار للكاتب مع الشجرة، هو ذلك الذي يتم دون اهتمام بأذواق ومعايير العصر، يشمل هذا الحوار الماضي والحاضر ويكشف عن أصول الحداثة في القرون التي نعتت، ظلما، بأنها مظلمة، ويغطس الى الجذور العميقة ويكتشف علاقاتها بالثقافات المختلفة، إنها عملية مهيجة وجنونية هذه التي تحول بشكل ماكر- كما بين ذلك سرفانتس- جنون الشخصية (personnuge) التي فقدت صوابها من جراء قراءتها لروايات الفروسية، إلى جنون الكاتب حيث تنتهي السلطة المضللة للأدب إلى خلخلة العقل.

إن الكاتب الواعي بعلاقاته الثرية مع الشجرة، سيقيم حوارا مع كل العناصر التي تتشكل منها؛ من النباتات الطرية، الأكثر نعومة، إلى الجذور الفرعية التي من خلالها تبرز أحيانا التركزات، والنباتات الطفيلية. فعندما يصل الى الطبقات العميقة التي يؤمن بها، ويكتشف ملتقياتها الخفية مع الأشجار الأخرى، جنبات، ونباتات الغابة العظيمة للكتابة، سيصل إذاك إلى الحرية، وإلى رحابة فكر حداثيينا القدماء الأصليين: فعمله الأدبي سيكون إذاك نقدا وإبداعا، أدبا وخطابا حول الأدب.

إن شجرة ضخمة جدا، كثيفة، ومتشعبة، مثل شجرة الحروف الإسبانية تقدم وليمة حقيقية للمبدع الملتزم كليا بعمله الأدبي المتوحد: إن تعدد جذوره اليونانية- اللاتينية، والعبرية، وتشابكها الخصيب، وتبادلاتها، وتحولاتها، وكثافتها، وخباياها تقدم له إمكانية نادرة لتوسيع إبداعه الخاص، ولبسط قواعد لعبه باستمرار في مجالات جديدة وخصيبة.

يعود اهتمامي، قبل كل شيء، في السنوات الأخيرة. بكتاب ما قبل النهضة- خوان ريوث «Juan Ruig»، روجاس «Rojas»، دوليكادو -«Delicado» وبكتاب ما بعد الموديخارية- سان جون دولاكروث «jean dela crax Saint»، سرفانتس -«Cervantes» إلا أن تركيب وبنية أعمالهم لا يخضعان، كما هو الأمر بالنسبة للسابقين، لنموذج أو إلى معيار معين، لكن هؤلاء هم ثمرة تطور عضوي محض أو أنهم نتيجة لمنطق الحلم غير القابل، تقريبا، للفهم، ولهم قرابة من جهة بالعبث اللفظي للطليعة الفنية لهذا القرن، ومن جهة أخرى بالتعبير البارع المتعدد الدلالات المتصوفة.

إن إعادة قراءة سرفانتس من طرف بورخيس، وكونكورا «Gongora» من طرف ليتاماليما، فجرت في لغتنا تيارا روائيا قويا، مؤسسا بشكل دقيق على التزام كلي ينفذه السارد في علاقته بهذه الشجرة المغذية، حيث تصبح الأوراق كتبا، ومخطوطات، وحروفا، وقصائد أعمال مثل «دون خوليان «Don gulian»، خوان بلا أرض «sans tere yuan» أو «مقبرة» «Makbara» ليست فقط روايات، بل هي نصوص تم تحضيرها من خلال اتصالها بكونكورا وسرفانتس بـ «كبير الكهنة» «Archiprein» لهيتا مكونة معهم بذلك مضلعات، إنهم نتاج إغارة استحواذية في الشجرة، وفنادتها المتوالدة.

إن اكتشاف العلامات غير الملتبسة للحداثة، في استقبالية وانفتاح من القرون الوسطى، وفي امتداداته الموديخارية، والرجوع مرات عديدة لجنون سرفانتس، وإلى العبثيات الرائعة لسان جون دولاكروث، وإلى العبقرية المتوهجة لكونكورا، هي أحسن الطرق لإظهار الوفاء الوحيد الذي علينا أن نطالب به المبدع: التزام شغوف، ومطلق وامتصاصي بالقرب من الشجرة التي تغذيه، والتي سيقدم إليها، ذات يوم، بتواضع وحب، إذا استطاع ذلك، ثماره الخاصة والمتواضعة.

عن كتاب:

Yuan Goytisola
L arbre ale la littevatuse
Libraisie Artheme fayand, 1990 (PP.269- 273) .







جـواد الأسـدي*

مشـــهد أول

جمال يعزف على آلة (الكونتر باص) أو (الفيلون) وذلك لتطرية أصابعه، بعد خروجه من المستشفى، بينما هو مستغرق في العزف، تدخل في عمق المسرح الممثلة المعروفة نهاوند، التي تقف في مكانها مستمعة إليه دون أن يحس بوجودها، بسبب غيبوبته خلال العزف.. ما أن ينتهي من عزفه وبعد فترة صمت قصيرة تشعره بوجودها.

نهاوند: (تحمل باقة من الزهور)

الحمدلله على سلامتك!

جمال: (بارتباك) متى أتيت؟

منذ متى أنت هنا!

نهاوند: بشغف شديد، استمتعت الى عزفك!

جمال: (بخجل) اليوم صباحا خطرت ببالي!

(يستدرك) قصدي، يوميا استحضر اسمك!

يا له من شرف أن تزورني امرأة نبيلة مثلك!

نهاوند: اعذرني لأنني لم استطع أن أزورك في المستشفى اكثر من مرة، أنت أدرى بظروف امرأة مثلي!

جمال: إنني أعذرك، بمعرفتي التامة بظروفك!

* مخرج وباحث مسرحي من العراق.

نهاوند: لكن ما سمعته توا شيء رائع؟

جمال: لا تربكيني باطرائك!

نهاوند: أبدا، إنني صادقة فيما أقول!

جمال: أشكر لطفك! أصلا امرأة مرهفة مثلك تستحق أكثر من..

نهاوند: (تقاطعه) هل هذه الموسيقى من تأليفك!

جمال: طبعا! كلفني أحد المخرجين بذلك.

نهاوند: أظن إن ما سمعته يتعلق بشخصية كارمن إن لم أخطئ!

جمال: صحيح!

نهاوند: تسحرني شخصية كارمن، دائما أحلم بأنني سأمثل هذه الشخصية ذات يوم!

جمال: هل ستصدقينني إذا قلت لك بأنك كنت مصدر إلهامي في تأليف الموسيقى التي استمتعت اليها توا؟!! ثم إنني كنت استحضر شخصك دائما، ساعات سقوطي في النوبة والألم! وأنا على سرير المرض.

يدخل بسام حاملا الزهور وقناني النبيذ فيفسد دفء الحوار بين نهاوند وجمال!

بسام: خروجك سالما من مرضك هو عيد ميلاد جديد لنا جميعا!

كل عام وأنت بخير.

بسام يعانق جمال بعنف، ويسلم على نهاوند، في نفس الوقت تدخل كارول حاملة باقة كبيرة من الزهور وبعض علب الحلوى.

كارول: الحمدلله على سلامتك!

جمال: أشكر لطفكم ورقتكم.

يعانق كارول، بينما بسام ينهمك في تحضير الطاولة والشراب، وإشاعة جو عذب من المرح.

والله لولا صداقتكم الأصيلة ومشاعركم الجياشة نحوي لالتهمني المرض!

بكم شددت عزمي وقاومت ظروفي الصعبة!

كنت أتوقع دائما ان تكونوا بمثل هذه الشفافية، والعذوبة والاخلاص لي! أعترف بأنني أتعبتكم بالرواح والمجيء من وإلى المستشفى!

صدقوني لا أعرف كيف سأرد هذا الجميل! وهذه الرأفة.

بسام: أنسى هذه الخطابات الخرقاء وتعال لنشرب نخبك!

كارول: (بسام وكارول يصرخان ويغنيان بصوت عال)

أين المفتاح!

يحدثون دويا وصخبا فرحا بخروج جمال من المستشفى

بسام: ماذا تريدين أن تفتحي؟

كارول: قنينة النبيذ يا (أهبل)

بسام: (بلكنة أوبرالية) هذا هو مفتاح النبيذ!

يمد كلمة نبيذ.....

كارول: واو... اسكب النبيذ في الكؤوس.

نهاوند: (تتفرج على بعض الكتب)

بسام: لنضئ الشموع.

جمال: (بحب) نهاوند، ما بك ساكتة، انضمي إلينا!

نهاوند: اسكب لي كأسا من النبيذ!

جمال: (يسكب النبيذ لها، الآخرون يسكبون لأنفسهم)

كارول: (بشكل اعلاني) هيا، هيا، ارفعوا كؤوسكم الى فوق!

بسام: نخب جمال!

الجميع يرددون.

يشربون النبيذ جرعة واحدة! يدخل في هذه اللحظة كل الراقصين، تلاميذ كارول فيحدثون صخبا عارما.

كارول: احملوا الشموع

بسام: سيداتي، سادتي، بهذه المناسبة الأنيسة، الحلوة، يقدم لكم كل من مهرج السيرك بسام ومهرجة السيرك كارول، هذه الرقصة، رقصة النبيذ!

كارول: سنرقص ولكن على وقع موسيقى الموسيقار العظيم جمال..

جمال: (بخجل وبهدوء) بكل حب!

صمت، يتوجه نحو الكونترباص ثم بعد لحظات يبدأ بالعزف! كل من بسام وكارول والآخرين يرقصون رقصة غير جدية، يعم جو من الضحك والرقص والتهريج، ثم يتلاشى ذلك تدريجيا....

جمال: لم أنت حزينة ومحبطة!

نهاوند: لست حزينة ولا محبطة أبدا!

بالعكس أنا سعيدة بخروجك من المستشفى!

جمال: إحساسك العميق بي سيدفعني لمقاومة مرضي!

نهاوند: كل ما هو مطلوب منك، هو أن تخلق موسيقاك الكبيرة!

جمال: سأحاول!

ونهاوند: نخبك!

جمال: بصحتك!

يشربان، بينما بسام وكارول، يحاولان اقتحام الانسجام بين جمال ونهاوند. يجران جمال للرقص، يرقصان بشكل مفتعل ثم يتوقفان.. بعد الرقص..

نهاوند: اعذرني جمال، يجب أن أذهب!

جمال: لا ، ما زال الوقت مبكرا!

نهاوند: تركت الصغير لوحده.

جمال: اعرف بأنك تضايقت من سلوك بسام!

انه يفعل كل هذا الصخب لكي يجذب اهتمامك فقط!

بسام مازال يحبك!

نهاوند: لا ، العلاقة معه تحولت الى شيء آخر!

جمال: كان يعشقك بجنون!

نهاوند: كان.. ثم انتهى.

جمال: لكنه، مازال يعيش على وقع تلك الأيام!

نهاوند: ليعيش كما يريد!
جمال: (ليتأكد) وأنت!
نهاوند: جمال، ما بك! قلت لك انتهى كل شيء منذ زمن بعيد!
أرجوك لا تعد علي مثل هذه القصص القديمة!
جمال: كم أتمنى أن تبقي هنا ولو قليلا من الوقت!
نهاوند: أنا أيضا أحب أن أبقى بقربك لكن...
جمال: هل أوصلك!
نهاوند: لا لا، ابق مع ضيوفك!
جمال، لم تخبرني باسم المخرج الذي كلفك بتلحين هذه موسيقى!
جمال: جلال!
نهاوند: نعم؟!
جمال: زوجك جلال!
نهاوند: جلال؟ (صمت طويل)
جمال: ألم يخبرك بذلك!
نهاوند: (صمت)
جمال: أنا آسف!

بسام يصرخ، كأنه يؤدي أحد الأدوار!

بسام: إلى أين ستمضين يا مهرة المراقص!
أمازال خصرك مضيئا كما كان!
وغجرك هل ينامون بين دفوفك ونيرانك! (يقلد الخيول)
نهاوند: الى اللقاء

تقبل جمال وتخرج، يظل بسام يغني ويرقص

كارول: اسكت أيها الثمل أريد أن أغازل هذا الفتى الرائع! نخب اصابع يديك وأوتار روحك..؟
جمال: ما أطيبك!
كارول: لماذا تخاطبني بشكل حيادي!
جمال: ما أرقك!
كارول: قل لي أريدك، أحبك، اشتهيك!
جمال: أنت أهم من أن أحبك أو أن أشتهيك!
كارول: سأمنحك لقب فارس اللعب بالكلمات!
جمال: إن وقعت في حبك سأفقدك.
كارول: لماذا؟
جمال: لأنني إن أحببتك سأموت وأنا أريد أن أبقى حيا!

(يضحك)

كارول: تتهرب مني بذكاء!
جمال: إنما أهرب إليك حاملا ورود صداقتي العطرة لأزرعها على كتفيك!
كارول: بماذا تحس حين تعزف بهذا القدر من الجنون الذي يوصلك إلى الغيبوبة!
جمال: أحس بشهقة الوتر وبكاء القوس!
القوس يضرب في حديقة الأوتار النابتة هناك في ذبول أيامي!
كارول: كن واضحا معي ولا تهذي
جمال: ألانني أريك أن أعوي...
بسام: أووو وووو وووو
لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا

أحضر تبولتي بيدي
بصلتي أحفرها بسكيني!
أشرب الخمر من قنينتي
ثم (دم) أموت.....

(إطفاء سريع)

هي ، أنت يا فتاة
الفلامنكو، متى سأغسل
قدميك في نهر موتي!

مشهد ثان

نهاوند في بيتها تنظف بمكنسة كهربائية بينما خادمتها لاتا، تحمل ابنها زكريا الذي يظل يبكي بينما الخادمة تبذل مجهودا لاسكاته دون جدوى، في هذه الأثناء يرن جرس التليفون، فنرى جلال تحت سبوت ضوئي.

نهاوند: ألو .. ألو .. ألو...
جلال: نهاوند، جلال يكلمك من القاهرة!
نهاوند: صوتك غير واضح!
جلال: أطفئي مكنستك الكهربائية يا نهاوند!
نهاوند: اطفئي المكنسة يا لاتا!
جلال: الصوت واضح الآن، أليس كذلك!
نهاوند: مع ذلك أرفع صوتك لأن زكريا يبكي!
متى القدوم يا حضرة المخرج!
جلال: في السابع عشر من هذا الشهر!

نهاوند: انتبه، هذه هي المرة الثالثة التي تؤجل فيها موعد قدومك! ان فعلتها مرة رابعة سأترك البيت بمن فيه!

جلال: حتى زكريا!

نهاوند: حتى زكريا!

جلال: مستحيل!

نهاوند: لماذا؟

جلال: لأن لديك أطيب قلب!

نهاوند: قل أطيب كلب ولا تقل أطيب قلب!

مع السلامة!

تغلق التليفون..

جلال: (تحت السبوت)

أتغلق التليفون بوجهي

يدير الرقم مرة ثانية!

نهاوند: لاتا!

لاتا: Yes madam

نهاوند: هل أطعمتي زكريا؟!

لاتا: Yes madam

نهاوند: نظفتيه!

لاتا: Yes madam

نهاوند: هل وضعت له التحميلة؟

لاتا: No madam

نهاوند: وماذا تنتظرين؟

لاتا: Yes madam

نهاوند: لماذا لم تعطه التحميلة في الوقت المناسب؟ هاه!

لاتا: Sory madam

جلال: ألو.. ألو.. ألو

ينقطع الخط

خطوط حقيرة....

نهاوند: خذي زكريا الى سريره لأني سأخرج إلى العمل! سأكون طوال هذا اليوم في التصوير!

ضعي اللحمة على النار انقعي الفاصوليا! واكتبي اسم الأشخاص الذين سيتصلون تليفونيا.

لاتا: Yes madam

مازال الطفل يبكي....

جلال: ألو .. نهاوند... ألو ألو.....

يا الله، ما هذه الخطوط التعسة!

نهاوند ترتب شعرها وملابسها، ومكياجها...

إطفاء تدريجي.

مشهد ثالث

تسلط البروجوكتورات والكاميرات على مقهى بمحاذاة البحر حيث يستعد الممثل والراقص بسام لأن يلعب دور الجارسون في فيلم (الجارسون العاشق) حيث إن نهاوند ستؤدي دور العاشقة.

إن تأخر نهاوند عن الحضور في الوقت المقرر أربك الممثل والمخرج والمصورين.

بسام: (في حالة قلق) إن تأخير الممثلين عن موعد التصوير هو استهتار بالزمن.

المخرج: دائما كانت نهاوند منضبطة في مواعيد التصوير!

بسام: لكن ساعة كاملة مرت على موعد التصوير!

المخرج: اتصلنا ببيتها، لكن لا أحد يرد على التليفون! يجب أن ننتظر قليلا.

بسام: لست كومبارسا ولا ممثلا هاويا لكي احتمل هذه الاهانات!

المخرج: أرجوك لا تبالغ بردود افعالك فتوتر جو العمل، انتظر، وستأتي حالا!

بسام: لن انتظر، سأترك التصوير وأذهب!

المخرج: بسام، حين كنت على وئام معها كنت تنتظرها أكثر من ساعة وساعتين يجب أن تنتظرها الآن! لأنها كانت ذات يوم أحب الناس إليك!

بسام: كانت، أما الآن فقد تحولت الى امرأة أخرى!

المخرج: أقسم بأنك ما زلت تموت فيها!

بسام: لا، أنت، واهم، لم أعد أحبها وهي تكره أن تسمع اسمي..

تدخل بهدوء..

نهاوند: اعتذر عن التأخير بسبب حادث السير الذي أغلق الطرق!

بسام: لا يمكن القبول بمثل هذه الأكاذيب!

لسنا جنودك ولا خدمك كي نظل ننتظر مجيئك منذ الساعة التاسعة صباحا، انظري، الساعة الآن، الحادية عشرة!

نهاوند: اعتذر يا سيدي اعتذر، ألم تسمع اعتذاري!

بسام: لا أقبل هذا النوع من الأعذار!
نهاوند: هل مازلت ثملا يا سيد بسام! لماذا تخاطبني بهذه اللهجة!
بسام: لم أعد مستعدا للتمثيل أمامك!
نهاوند: (ببرود) اعتذر إذن وأذهب!
المخرج: إلى أين سيذهب! أرجوك أوقفوا هذه المهزلة، إن لم نصور هذا المشهد اليوم لن يكتمل الفيلم، وإن لم يكتمل الفيلم سيقدمونني إلى المحكمة بتهمة الاختلاس أو بتهمة عدم احترام العقد المبرم بيننا! أمامكم عشر دقائق إلى ربع ساعة لكي تكونوا جاهزين للتصوير! وإلا سيتوقف قلبي! هيا يا شباب، أين المصورون؟
المصورون: حاضر!
المخرج: أرجو من الأخوة المصورين أن يستعدوا خلف كاميراتهم! أين مدير التصوير؟
مدير التصوير: حاضر أستاذ!
المخرج: ومهندس الصوت!
مدير الصوت: مستعد!
المخرج: كما يعرف الجميع فان هذا المشهد سيكون هو المشهد الأخير من فيلم (الجارسون العاشق) الذي شاءت الظروف وتقلبات المناخ أن نؤجله أكثر من مرة!
الممثلة النجمة القديرة نهاوند ستؤدي دور العشيقة أمام الممثل القدير بسام سيلعب دور الجارسون العاشق! أرجو أن يكون الجميع على استعداد كامل للانطلاق!

يدخل جمال حاملا آلته!

المخرج: جمال أتيت في الوقت المناسب!
جمال: أعتذر عن التأخير بسبب سوء حالتي الصحية!

فعلا يبدو التعب على وجهه.

لكنني الآن مستعد!
المخرج: هيا لديك عشر دقائق فقط!
حضر نفسك...

جمال يدندن ويدوزن الكونترباص الذي يعطي مناخا لذيذا.

تتغير الاضاءة تدريجيا، تعتم قليلا ثم تعود ليسلط الضوء على المقهى البحري!
يستعد بسام، واقفا في عمق المسرح، بينما نهاوند تتحرك قلقة ثم تأخذ مكانها على الكرسي!
المخرج: Stand bay
مصورين
إضاءة
ممثلين

صمت طويل

جمال، هل أنت مستعد!
جمال: جاهز يا أستاذ، جاهز!
المخرج: One, Tow, Three
اكشن، كيو، ابدأ جمال

جمال يبدأ بالعزف على الكونترباص وعزفه الرقيق يؤنس الجميع، يتقدم بسام من بعيد.. ريح خفيفة تتصاعد، نهاوند تجلس منتظرة..

الجارسون: مساء الخير سيدتي.
مرحبا بسيدتي، كيف أحوال سيدتي!
نهاوند: علبة مالبورو من فضلك!
الجارسون: حاضر سيدتي!
نهاوند: بسرعة أرجوك!
الجارسون: مستعجلة سيدتي؟
نهاوند: نعم، مستعجلة! هل ستحقق معي!
الجارسون: بسرعة، على جناح الطير، كالبرق سيدتي!
نهاوند: لم لا تتحرك، امش!
الجارسون: سأمشي، امشي، سأمشي (لنفسه)

يذهب ويعود بسرعة!

السجائر، السجائر!
نهاوند: افتح العلبة (تنظر الى ساعتها بقلق)
الجارسون: نفتح العلبة!
نهاوند: اعطني سيجارة (تتلفت)
الجارسون: بالتأكيد سأعطيك سيجارة!
نهاوند: ألديك كبريت!
الجارسون: سيدتي، إن لم أعثر على الكبريت سأشعل السيجارة بفمي الملتهب! انظري إلي، ألست اشبه الفرن المشتعل.

يشعل السيجارة

نهاوند: ماذا تقول؟

الجارسون: لا شيء لا شيء، هل تنتظرين أحدا سيدتي!

نهاوند: اعطني كأسا من الكونياك!

الجارسون: بكل سرور! أي نوع من الكونياك...

نهاوند: أي نوع!

الجارسون: لدينا كونياك اسمه بونا بارت، هوفمان، أورسن ويلز!

(يضحك)

نهاوند: (تصرخ) أتمزح معي يا أرعن! هات الكونياك!

يجلب لها الكأس الأولى

جمال يقترب من آلته ليكون بقرب

نهاوند!

جمال: ماذا تحب أن تسمع الأميرة!

نهاوند: اعزف لي معزوفة الأميرة المنتظرة!

جمال: لا يوجد مثل هذه المعزوفة أيتها الأميرة المنتظرة!

نهاوند: ألفها!

جمال: من أجلك فقط سأفعل ذلك يا قمري!

نهاوند: نعم.. ماذا قلت؟

جمال: قلت يا قمري!

يعزف شيئا

مرتجلا

نهاوند: أريد كأساً أخرى من الكونياك! أين الجارسون! (تصرخ) جارسون! أين أنت أيها الجارسون!

لقد اختفى فجأة!

يدخل الجارسون ولكن بملابس غريبة يتقدم بهدوء، بينما جمال يعزف بتوتر ورقة!

نهاوند: تأخرت (بعنجهية)

العشيق. نعم تأخرت!

نهاوند: ولماذا تأخرت!

العشيق: هكذا، تأخرت!

نهاوند: ذات يوم كنت تسبقني الى المواعيد كالكلب.

بسام: ستوب! (يصرخ)

المخرج: لماذا أوقفت التصوير!

بسام: لا يوجد في النص كلمة كلب! أضافت هذه الكلمة من عندها!

نهاوند: (تضحك الى حد الهيستريا)

المخرج: يا مدام نهاوند، لماذا اضفت كلمة كلب!

بسام: لكي تهينني! تريد أن تنتقم مني!

المخرج: يا مدام نهاوند أرجوك...

(نهاوند تضحك)

بسام: إن أضافت أية كلمة من خارج النص، بدوري سأضيف جملة تخلخل كيانها!

المخرج: على كل ممثل أو يعود الى النص!

نهاوند: (ببرود) خرجت الكلمة مني بشكل تلقائي، اعتذر، سألتزم بالنص!.....

المخرج: من يضيف كلمة واحدة على النص سأقدمه الى المحاكمة! مفهوم! سنعيد المشهد من لحظة دخول العشيق! مصورون، كاميرات، ممثلون، حاضر، اكشن.. صمت.. ثم يبدأ جمال مرة أخرى بالعزف.. الريح خفيفة وباردة يتقدم العشيق من بعيد

نهاوند: تأخرت؟ (بغضب)

العشيق: نعم تأخرت..

نهاوند: لماذا! (تضحك مرة أخرى)

العشيق: هكذا تأخرت..

المخرج: ستوب، عليكم أن تعيدوا تمثيل المشهد بنفس روحية وحساسية الأداء الأول أرجوكم، أتوسل اليكم... صمت طويل: تتغير الاضاءة، جمال يبدأ بالعزف، الريح الخفيفة تتصاعد، والعشيق يتقدم..

نهاوند: تأخرت!

العشيق: نعم، تأخرت!

نهاوند: لماذا (بألم)

العشيق : هكذا تأخرت (باستهتار)

نهاوند: ذات يوم كنت تسبقني الى المواعيد!

العشيق: كنت، نعم، كنت...

نهاوند: كنت نعم كنت (بسخرية– تقلده)

العشيق: كنت أسبقك الى المواعيد لأنني كنت شغوفا بك!

نهاوند: وعندما ركعت وبكيت عند قدمي! هاه، لماذا فعلت ذلك.

العشيق: كنت شغوفا بك!

نهاوند: والآن!

المشيق: الآن، لا شيء، الآن مات كل ذلك الشغف!
نهاوند: أتريد ان تعرف كيف سيكون مصير حبنا؟ رسائلنا، هدايانا!
المشيق: لا أريد أن أعرف، لأنني أخرجتك من داخلي ورميتك هناك في البعيد! وإلا كيف استبدلتني بذلك الجاموس البري زوجك، كيف؟
نهاوند: هذه هي رسائلك ونصوصك وهداياك!
تضع البنزين عليها وتحرقها!
لا لا ، قبل ان تصير
رمادا، سأقرأ لك مقطعا
من آخر رسالة كتبتها لي!
عندما كنت شغوفا بي!
(تقرأ): الطريق الى منصتك محفوف بالتبتل! (بسخرية) طيري خصلات شعرك الى مقام القصيدة المشفوعة بنيران الغجر!
المشيق: (يصرخ بجنون) أرجوك أوقفي هذه المهزلة!
نهاند: سيحضر الليلة كل ناقري
الطبول والصنوج وحاملي الرايات:
النيران بحطبها الطري
ستضيئ الممشى الذي تسلكين!
المشيق: أوقفي هذا الهراء!
تحرقينني، أم تحرقين رسائلي!
نهاوند: كلاكما! أحرقك في رسائلك
وأحرق رسائلك فيك!
المشيق: كم يذبحني الندم لأنني رضيت أن أعيش معك كل تلك الليالي والنهارات!
انظري كل شيء يتحول الى رماد...
لقد حولتني الى رماد!
يمسكها، يهزها، يرميها على الأرض
الريح تتصاعد تطفأ الأضواء ضوءا
ضوءا، جمال وحده على المنصة
يضرب القوس بأوتار الكونتري‍اص!
التصفيق يدوي من كل مكان!
ينتهي المشهد!

مشهد رابع

كارول تقوم بتدريب عدد من الراقصات والراقصين على رقص يخلط بين ايقاعات الفلامنكو من جهة والايقاعات العراقية من جهة ثانية وصولا إلى لحظات ابتكار موسيقي جديد يعطي للموسيقى وللرقص عناوين جديدة.
ربما تكون هذه الملاحظات مهمة جدا لمصمم الرقص وللموسيقى الذي سيضع هذا العمل بعيدا عن التكرار والاعادة والكليشيهات للظفر بعمل مسرحي درامي، كيروكرافي، ذي نكهة مختلفة، مبتكرة!
تبدو هنا كارول كمدربة رقص أكثر ميلا لاعادة تشكيل الأجساد والاشارات بما يعني إعادة تركيب هذا النسيج الجسدي نحو العنف والرقة، وفي وحدة كلية تضع شهوة الرقص ولذة الراقصين في مرتبة عالية من التجلي والصعود بما يخدم النص الدرامي وجزئيات الشخصيات المتناحرة.
كأنما في المسرحية كلها ثمة عرضان أحدهما كيروكرافي والآخر درامي يغرف من نص مسبوك، لكن في وحدات من الانصهار والتضاد.

مشهد خامس

بيت نهاوند وجلال، التليفون يرن، لكن نهاوند مشغولة بالولد.
نهاوند: نظفك الولد؟
لاتا: Yes madam
نهاوند: عندما أموت
اكتبوا على عبقري Yes madam
تلتقط التليفون، مرة أخرى ويظهر جلال تحت الضوء في إحدى زوايا المسرح!
جلال: حبيبة روحي نهاوند!
نهاوند: يعني انك ستؤجل قدومك!
جلال: أنت حبي الوحيد!
نهاوند: التأجيل أصبح مؤكدا!
كلما تماديت في الكذب اصبح عدم مجيئك محتما.
جلال: يا أم زكريا الرائعة!
نهاوند: أعرف انك بأكاذيبك وألفاظك المعسولة، أصبحت محترفا في اللعب علي!
انك تستغفلني وتستهزء بي!
جلال: بسبب مشاكلي مع الممثلين الأوغاد علي أن اؤجل مجيئي.

زكريا يبكي ولاتا تصدر أصواتا لكي تسكته!

نهاوند: خذي الولد الى الغرفة (بعنف)

لاتا: Yes madam.

نهاوند: تفضل، تكلم يا مخرج الروائع!

جلال: لا تتحدثي معي بهذه الطريقة!

نهاوند: لا، سأتحدث معك بقسوة أشد،

إن لم تضع حدا لهذه المهزلة!

جلال: نهاوند، أنت ممثلة وتعرفين معنى أن يكون العرض غير مكتمل!

نهاوند: حولتني الى كنبة، إلى خزانة يا سيد مخرج!

جلال: أتريدين أن أترك عمل ثلاثة أشهر وآتي إليك!

نهاوند: بالطبع لا.

جلال: هل يوجد مخرج (حمار) يمكن أن يترك مسرحيته قبل الافتتاح!

نهاوند: نعم يوجد (حمير) بالجملة.

يضحون بأعمالهم من أجل زوجاتهم وأولادهم!

جلال: لست من هؤلاء (الحمير)!

ابحثي عن (حمار) آخر إذن

نهاوند: يا مخرج المصائب، أنت موجود في القاهرة ليس بسبب افتتاح العرض، هناك أمر آخر!

زكريا يصرخ بعنف

نهاوند: أعطيه (قنينة) الحليب.

جلال: (صمت)

نهاوند: ألم تفهم قصدي!

جلال: أرجوك لا تشكي بي!

نهاوند: مللت من وحدتي، مللت! مللت، مللت،

انتهى الأمر، لم يعد يهمني،

لا سفرك ولا عودتك!

جلال: إن لم تصغي إلي سأقفل الخط!

نهاوند: اقفل الخط!

يتصاعد صوت زكريا

جلال يقفل الخط فعلا!

لاتا: مدام، زكريا يريد شوكولاته!

نهاوند: (امشي) اللعنة عليك

وعلى أبوزكريا

يرن التليفون مرة أخرى

لاتا تلتقط التليفون!

لاتا: ألو.. بابا.... بابا

(بفرح) تريد ماما!

نهاوند: قولي له غير موجودة!

لاتا: غير موجودة!

لاتا: ماما، (بابا يريد الكلام ويه أنت)

جلال: شتمتني هاه!

نهاوند: نهاوند: أقسم بالله العظيم

لا يوجد أي سبب يؤخر عودتي سوى مشاكل المسرحية!

هدئي أعصابك أرجوك! زوجتي، وردتي، حلوتي.

نهاوند: (طز) بالزواج، وبزوجتك الحلوة!

لم أعد حلوة.. صرت كالفزاعة!

لاتا: (مدام، هاذه زكريا طلع دم)!

نهاوند: (تصرخ بجنون وتترك التليفون)

جلال: ألو... الو...

نهاوند.... ماذا

حصل لزكريا!

ردي علي

تحمل التليفون

وزكريا بين يديها!

لاتا: مدام نهاوند، مدام نهاوند

نهاوند: (تصرخ) أغربي عن وجهي!

لماذا تضعين معجون

الطماطم هنا يا غبية!

جلال: ألو.. ألو..

يا الله.. لماذا لا تردين علي!

لم أر امرأة بهذا القدر من العناد!

نهاوند: ماذا تريد، ماذا تريد؟

جلال: ماذا حصل لزكريا!

نهاوند: خائف على زكريا! (بتهكم)

لا تخف، كان يأكل معجون الطماطم فاعتقدت لاتا ان الدم يخرج من فمه!

جلال: اهدائي أرجوك!

نهاوند: شبعت من نصائحك!

لم أعد أطيق البقاء في البيت!

تعال بسرعة وخذ ابنك!

أريد أن أنفذ بجلدي!

إطفاء



هي أزياء، وهي تصوير فوتوغرافي، ولكن هل هي فن؟

غالية آل سعيد*

لقرون خلت كانت النظرة الغربية الى الفن من حكم النخبة. بالرغم من محاولات جرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من قبل مصممي الاتجاه السائد الانجليز من أمثال ويليام موريس(١) وكريستوفر دريسر(٢) لتبسيط الفن وجعله جماهيرياً، فقد ظلت هذه النظرة حتى بالنسبة اليهم تعبير الفنانين المهرة الهادف الى تقدير المتعلمين بكفاية ليفهموا القيم الجمالية العامة. سوف تبحث هذه المقالة واحدة من الحركات المناهضة لحكم النخبة في الفن، وهي حركة تؤثر في كل أنواع الفن، ولكنها أكثر وضوحاً في الطريقة التي تغيرت فيها الأزياء الأوروبية ما بين الستينات والوقت الحاضر. يعود أصل مثل هذه التغييرات الى أواخر القرن التاسع عشر، ولكنها أصبحت قوية التأثير بين المعتدلين الأمريكيين.



* باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان.

إستحدث الفنانون المعتدلون الأمريكيون في أواسط الستينات نموذجاً آخر من نماذج التهرب من العصرنة التقليدية وذلك برسم أشكال بسيطة، فارغة، هندسية اتصفت بالتناظر الشكلي، وخلوها من التركيبة المتعارف عليها، والقليل من اللون. ان «الأشكال البسيطة» (الموجودة)... بين الرسم والنحت، زُعم منها جعل المتفرج مدركاً لافتراضاته أو افتراضاتها الادراكية-الحسية، والتوقعات الحضارية، والقيم الفنية. في نفس الوقت، فانهم قد رفعوا من مستوى الأشكال المنتجة صناعياً، والتي استعملت بشكل مكرر، الى ثقافة الفن.(٣)

تم التعبير عن جمالية هذه «الأشكال البسيطة» في هيئة الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، حيث اقتطعت التوقعات الحضارية بأفكار جديدة من الاعتدال لا تصدق. ان الجانب الصناعي (الأشكال الوظيفية، المكررة، ولكن المصممة بمستوى عال) هو بنفس القدر مهم في تصاميم الأزياء منذ الستينات، والطريقة التي قام بها التصوير الفوتوغرافي في البحث عمّا كان يُنبذ في مكان آخر باعتباره «سريع الزوال» ورفعه الى منزلة «فن».

كما أريد أن اتحدث عن الدور الحيوي الذي لعبه الحيّز الذي يعيشه الفن (وحتى الفن المعتدل او سريع الزوال) – المكان الذي يُطوّر، ويكتشف، ويُعرض فيه. (أقصد بكلمة «الحيّز» على وجه التحديد المنابر التي منحت أي فنان النصوص- اللحن، الشعر، الكتابة أو الأزياء.) سأركّز على الأزياء (مع انه قد يكون هناك من يحرم إعطاء مجال للأزياء بين الفنون العظيمة، فاني سأفترض بأن الأغلبية ستتفق بأن مقدار التفكير والجهد الحرفي المستخدم، وخاصة الآن، يكفي لمجادلة هذه النقطة)، والتصوير الفوتوغرافي. ومادمت سأتطرق أيضاً الى الأشكال الأخرى من الفن عندما أتصور بأن الحديث عنها سيلقي ضوءا على الموضوع، فاني أريد بالتحديد أن أسبر غور الرابطة الموجودة بين الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، وآخذ بنظر الاعتبار أهمية الحيّز الذي يُعرضان فيهما.

إن الحضارة أو الثقافة، بالطبع، تعني التأثير، ولا توجد حضارة ما على الأرض لم تنعم بمحفزات خارجية عديدة ومتنوعة. بالتأكيد ان العوامل المؤثرة على أوروبا من بقية أنحاء العالم قد أثبتت أهميتها الكبرى. ان تأثير الصين وشبه القارة الهندية والشرق الأوسط على أوروبا (وخصوصاً على المملكة المتحدة) قد بدأ بجدية في أواسط القرن السابع عشر، ونما الى الكمال في عدد من أوساط الفن المختلفة. يمكن مشاهدة تأثير العالم العربي بشكل خاص في استعمال النقوش بتفصيل (كمثال، على الخزف والزجاج البلوري «الكريستال»)، وبشكل نموذجي على بعض أعمال مصمم الزجاج الفرنسي، رينيه لاليك.

بعد الحرب العالمية الأولى، وحيث أصبحت الأزياء أبسط جذرياً وأكثر تحرراً وأسهل استخداماً، أطلق المصممون الأوروبيون تصريحات طنّبت للتغييرات الديموقراطية مثل منح حقوق المرأة. (لا شيء يضرب المثل على هذا الأمر أكثر من ابداعية «شانيل»، على سبيل المثال ابتكارها لـ«الثوب الأسود الصغير».(٤) ومع ذلك، فقد كان لليابانيين أبلغ الأثر على الأزياء الغربية. ومع ان اليابانيين يشبهون الى حد كبير الغرب بعدة طرق فيما يخص تناولهم للتجارة والإعلام، فعندما يصل الأمر الى جمالية التصميم فان تقاليدهم الفنية هي قوية. ربما كان يمكن التنبؤ بتأثير المصممين اليابانيين على الأوروبيين. مع بداية السبعينات، كان سلوك المصممين اليابانيين الشباب الجدد يختلف عن نظرائهم الأوروبيين، وكانت هذه الآخرية الأساسية (اعتبرت في البداية غرابة في الأطوار) هي التي فتنت الغرب. تطورت التصاميم اليابانية بسرعة الى ظاهرة عظيمة، شملت أساليب مختلفة لمعالجة الأقمشة، والألوان وفوق كل ذلك جمالية الملبس في الشارع – الحيز الذي تحتله. ولكن حتى المصممين اليابانيين كان عليهم أن يحسوا في البداية طريقهم. على سبيل المثال، قال «ايزي مياكي» بعد بدئه التصميم، «شعرت بأن كوني يابانياً سيعوقني – ولكني كنت أدرك القليل بأن كوني يابانياً سيحررني في الحقيقة». بعد التأثير الياباني، كان على العديد من سيماء تصاميم الملابس النسائية أن تعود الى لوحة الرسم الأولية. توجّب قولبة أقمشة جديدة ووضع أشكال لها، وطباعتها وتلوينها لكي توفر مجموعة من التفصيلات، والأشكال وبالتالي الأنماط الثورية لمرتديها (ولأولئك الذين رأوا الملابس وهي تُلبس). أصبح خليط من الوظائفية، والجمالية والراحة المنضبطة علامة مميزة لأكثر التصاميم

الحديثة. أصبحت الإشارة الى البساطة ناجزة، والأمر الأهم وتم نقلها الى كل مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة.

لم تخلب هذه الثورة – ثورة البساطة – مخيلة الكثيرين خارج أوروبا واليابان. ان سلوك البلدان النامية نحو البساطة هو انها غير اعتيادية، بدعة، وأمر مرفوض من قبل أناس لا يفهمون أكثر من غيرهم. ان رد الفعل هذا متوقع، معتبرين ان من علامات الفقر هو طراز حياة مقيد بالبساطة، طراز حياة يريد أكثر من ثلث سكان المعمورة التخلص منه. وهم قد يعتبرون أية فلسفة للبساطة كمؤامرة شيطانية تحاول إرجاعهم الى الوراء. ان اكثر ما يُصمم ويُباع في مثل هذه البلدان لايزال منمّقاً، ومزخرفاً ويمتثل الى الحكمة السائدة «أكثر يعني أكثر». ومع ذلك، كان المقصود من فكرة البساطة ان تكون ملائمة بدون استثناء – تعبير عن الحرية الشخصية. إن عدم الاستثنائية هذه هي «مركز قوة» البساطة، مادامت التفاصيل الخاصة بالحضارة التي تلون الفن الى هذا الحد قد أزيلت لصالح الجوهر الشمولي.

في النصف الثاني من القرن العشرين، جرت سلسلة من الاعتداءات على مفهوم ما يمكن ان يكونه الفن. كانت محركات هذه الثورة متعددة – بما في ذلك وسائل الإعلام الجماهيرية العصرية (وخاصة الفيلم والتليفزيون)، وتأثير طبقة وسطى عالمية جديدة ذات توجّه استهلاكي، وتوسّط دولة قوية الشأن أيديولوجياً (الولايات المتحدة الأمريكية)، ورغبة متنامية بين العديد من طبقات مجتمعات كثيرة التنوع للتعبير عن الذوق الشخصي بدلاً من الطاعة القبلية. أرادت الصفوة المبدعة للقرن العشرين أن تبيّن بأن الفن ليس دوماً لعبة النخبة. بدلاً من ذلك فانه ينبغي دمقرطة الجماليات المعقدة (الفكرة العامة عن الجمال والقبح، النقاء والتحريف)، وأن تتوافر لكل من يتجول في شارع بلندن أو باريس او عبر متنزه بنيويورك.

إن التغييرات الاجتماعية في الثلاثين عاماً ما بين ١٩٦٣ (حسب فيليب لاركن، عندما «بدأ الجماع»(٥) و١٩٩٣، قد تحدت الموقف الزائف للجمالية باعتبارها غير تجارية في الحقيقة، مع التسليم بأن التجارة قد لعبت دوراً بالفعل في عملية التعبير الفني. هذا التغيير الأيديولوجي كان الممهد لثورتي بهوجي ياماموتو وجيورجيو أرماني، التي أقرّت سوية بالتجارة ونقيضها – البساطة.

ربما تأتي فلسفة البساطة جزئياً من الاعتقاد بأنه مع التصنيع والربح والصخب الملازم للحياة، وضع عبء على الروح البشرية بما يلهيها. كان لكل عهد بارز ثورات مرتدة متزهدة: طوائف سفر الرؤيا في القرنين الأول والثاني، المستعمدين والرهبان المسيحيين في القرن الثالث وما بعده، صوفيو بدايات الإسلام(٦)، والمتطهرين الأوروبيين في أواخر القرن السادس عشر. لذا فقد انسلّت البساطة من والى الفن الغربي محافظة دوماً على علاقة متوترة مع التصاميم الأكثر تعقيداً، وأحياناً كانت لها السطوة. على سبيل المثال، رسومات «ال غريكو» الشخصية والمقدسة، انفجار البساطة الذي لا يصدق عند «تيرنر» في رسوم السطوح والدوّامات، تصغير «ويستلر» و«مانيت» لمشهد مدينة لندن وتحويلها الى صبغية (نسق لوني) وبُعد، وسلخ «فرانسيز بيكون» للحم البشري حتى يمثل كل رسم شخصي حالة ما بعد الوفاة للحظة في حياة فرد ما. تشبه الحالة تقريباً وكأن طرفي

التعبير البشري (البساطة والتعقيد) رقاصان متناقضان لبندول فني، يحتاج أحدهما الى الآخر لكي يعبّر عن الثاني بأكمل وجه. متذكرين إفراط الفترة ما بين الستينات والثمانينات، فانه لمن المفهوم بأن تعود تصاميم الملابس الى الأنماط البسيطة والوظيفية وأن يصبح مظهرها مبسطاً ومنمقاً بتعقيده. كما بيّن «أرماني» يجب أن يوفر للتصميم نفسه المجال لكي يتنفس – يجب ان يتاح له حيّزه الخاص به والذي لا يُضارع بالحاشية، أو الزخرفة أو الطباعة.

جاء الرد على الإفراط السابق في أواسط الثمانينات في التصاميم اليابانية، وليس فقط في الملابس. ان التصاميم الداخلية للسكن (حيث كانت تكفي قطع قليلة من الأثاث لكي ترضي حاجة الساكن بدل عرض للثراء فقط)، المعمار (والتي واصلت إتجاه القرن العشرين نحو أشكال بسيطة تماشت مع أو عكست وظيفتها(٧)، تصاميم الحلي والمجوهرات (أسطح بسيطة مستعملة الفضة والفولاذ مستبدلة الوفرة الكثيرة للسبعينات)، التأليف الموسيقي (والتي كسرت، بكل أنواعها، الحدود «الكلاسيكية»)، والشعر (حلّت الكلمات والعبارات مباشرة غالباً محل الوزن والقافية(٨)، ان هذه الفنون جميعاً قد وجدت إلهاماً لها في علم الجمال الياباني. ربما يمكن تلخيص هذا في المقولة الفلسفية «أقل هو أكثر»– كلما قللت من زخرفة وتصميم أية قطعة فنية كلما أعطيتها أكثر من ناحية المتعة الكامنة عند جمهورك. بالطبع يمكن لهذه البساطة أحياناً أن تبدو مشرّبة بالروح الحربية، وبحوار عدواني، حتى تبدو التصاميم مروعة. إذا كان ممكناً استخلاص مفهوم ما من هذا الميل نحو البساطة فانه مفهوم يرفض الالتباس المادي لعالمية الشيء (المزيج المجنون للأفكار والتصاميم) ويقترح بدلاً من ذلك تركيبة «روحانية».

إن التعبير عن الذات عبر الأزياء، عند الشعوب التي لم تنضج بما يكفي لكي تتقبل فلسفة البساطة، هو مقصور مسبقاً على القلة الجريئة. في حين يحافظ الفنانون الآخرون، الذين قد تتحدى أساليب تعبيرهم السلطة القائمة، على نتاجاتهم سرية (بتحديد نشرها بطريقة أو بأخرى) فانه لا يمكن إخفاء الأزياء بهذه السهولة. ومع انها قد لا تكون شكلاً معادياً من أشكال الفنون (باستثناء حدث مثل الهيبيين وأمثالهم)، مع ذلك فان لدى مصممين مثل ياماموتو القابلية أن يقضوا على افتراضات تخص ما هو جميل، وما هو مثير جنسياً، وما هو جبار. مع أنه تُصنّع كميات ضخمة من أفضل الأزياء والاكسسوارات ذات الجودة العالية وتُباع الى الدول النامية كل عام، فان الاعتراضات التي يقدمها ياماموتو يندر ان تجد طريقها الى جدول الحوار. وبالرغم من الصناعات الضخمة لآسيا وأمريكا اللاتينية التي تنتج بضائع مزيفة (ساعات، ملابس، أقراص معدنية مدمجة، وحتى بغرابة تامة، مواد غذائية بعلامات مسجلة مثل بسكويتات نابسكو) فانه لا توجد دعوات لتزييف التصاميم المعتدلة – مرة أخرى، لأن مثل هذه التصاميم تحتاج الى أعين ذات خبرة في هذا المضمار لكي تثمنها. تحتاج الاعتدالية، أكثر من التعبيرية الانبساطية، الى موقف وفهم كاملين لكي تترجم ما يوجد وراء التصميم. ان البساطة، في الدول خارج المجموعة الاوروبية، غير مفهومة: المطلوب والأكثر تثميناً هو الأكثر من كل شيء، وليس الأقل – وهذا رد فعل معقول لمعاناة الفقر. ان التصوير الفوتوغرافي، في هذه البلدان، مثله مثل الأزياء، هو موضع إعجاب بسبب دوره في الديكور أكثر من مصداقيته.

كان للبساطة، أكثر من الزخرفية، قوة تأثير أكثر فعالية عبر وسيلة إعلام ما (وخاصة التلفزيون) مدركة لما يمكن ايصاله بشكل أكثر فعالية وفي وقت قصير الى جماهير بثقافة رفيعة أو بدونها على حد سواء. على أولئك الذين يقدمون برامج التلفزيون أن يعملوا بهذه القواعد الخاصة بالبساطة وإلا فانهم سيكونون مدعاة للسخرية. مثل هذه البساطة قد لعبت دوماً دوراً مهماً في علم الجمال الياباني.

في أواخر فبراير ٢٠٠١، استضاف مكتب يهوجي ياماموتو لتصاميم الملابس النسائية، الواقع في كوندوت ستريت بمركز لندن، أمسية لترويج كتاب للمصور الفوتوغرافي ماكس. كان هذا حدثاً أظهر المدى الذي وصل اليه التقارب بين شكلين من أشكال الفن (التصوير الفوتوغرافي وتصميم الملابس). وإقراراً بهذا التكافل العجيب فان المكتب كان يعجّ بالناس. كان المشاهير (وغيرهم) موجودين: كل المعجبين، ومتعاطيّ ذوق ياماموتو وبراعته المبتكرة والمميزة وبالتالي كل متناولي عمله (وان يكن أحياناً بدون قصد).

كجزء من هذه الثورة الجمالية، أخذ ياماموتو فن صناعة الملابس الى مستوى مختلف. للمصممين من أمثاله، نادراً ما تكون الملابس مجرد طبقات ذات وظيفة تضاف الى بعضها لغرض الدفء والحماية والاحتشام، ولكنها أيضاً شكل من أشكال الفن – كانت المأثرة الجمالية هي هدف التصميم وحال إنجاز هذا الغرض يمكن عندها أيضاً إرضاء شعور التعبير عن الذات عند لابسها. لا يمكن لأحد، حتى لعارضة أزياء تسير على ممر عرض للأزياء، أن تكون ببساطة لوحة إعلانات يبدع عليها المصمم تحفته. ان النية الأولية للمصمم هي نقطة انطلاق لمجموعة من المتغيرات المحتملة التي يمكن ابتداعها باستخدام فكرته. تتولد هذه المتغيرات عن طريق الحيز المتميز الذي يُلبس فيه الملبس، كل وجه جديد يجعل من الملبس أمراً شخصياً، كل جسد جديد يرسم محيطاً للقماش بطرق جديدة ومميزة.

لذا فان التصاميم الجديدة لا تتوقف عند لحظة ابتكارها، أو بيعها، وإنما تكمن فيها القدرة على النمو والتجدد. ألا تشبه هذه مواضيع الفنون الأخرى؟ في الواقع لا – فكما بيّن النقاد التركيبيون من أمثال رولاند بارثز، فان كل جيل جديد وكل حيّز جديد يُقرأ فيه نصّ ما يولّد النص من جديد(٩). ان لوحات الرسم أو القطع المنحوتة، وهي أشكال مفردة وثابتة نسبياً، تتغير بتغير البيئة الحضارية المحيطة بها. قد يُضاف أو يُطرح الى المعاني المحسوسة، أحياناً، حيز عرض جديد أو «متمم» جديد مقارنة بالقطع المعروضة الأخرى. (ربما صممت بعض القطع الفنية ما بعد الحديثة لكي تتغير طبيعياً – لتخبو أو تصدأ؛ يستسيغ ديمين هيرست فكرة ان عمله «بعيداً عن السرب» يتلاشى تدريجياً.)

في الأزياء، يكون الاستعمال، وبالتالي التغيير، جوهر المسألة. ربما يتم تصميم قطعة ما من قبل المصمم، ومن ثم يُعاد تصميمها من قبل لابسها. للبدء بهذه العملية، يستعمل المصمم أقمشة (بالتوافق أو التغاير)، وأشكالاً، وألواناً (في حالة المصممين اليابانيين، أصبح الأسود لفترة ما أكثر «الألوان» المقبولة)، ومطبوعاً، آخذاً بنظر الاعتبار «الوسم» المميز الخاص بدار تصميم الأزياء. عند ياماموتو، الملبس أشبه ما يكون بمبنى، وبراعته وذوقه أشبه ما تكون لمعماري. انه يضع كل قطعة لكي تعكس مزاجاً ما، لكي تعمل في ظرف مميز خاص بمرتدي الملبس، ويقوم بهذا متيحاً المجال أمام إمكانية حدوث انفعالات وتغييرات مستقبلية قد تسبب مجموعة كاملة من الحالات النفسية التي تخلق ظروفاً جديدة. ان ملابس ياماموتو هي «محركات (فنية) للعيش فيها»(١٠). انها توحد ما بين سمو وبساطة (لا كوربازير) بشيء اكثر من الوظيفي النقي. للمصمم الفرنسي كلود مونتانا أيضاً نفس النوعية المهيبة هذه، (هو ومصمم الملابس النسائية الايطالي جيانفرانكو فيرّير كانا معماريين مدرّبين قبل الوثب الى تصميم الأزياء، والتي كانت في حالة مونتانا قد انعكست بقوة بطبيعة الخطوط القوية التي يستعملها). يبين كلاهما كيف يمكن للأزياء أن تكون مرنة كمثل أي عمل فني. ان الملابس التي تكون بهذا الشكل ليست مألوفة، ولكنها قد قطعت بطريقة غير اعتيادية أقرب ما تكون الى الطريقة التي يمكن لنحّات ما أن يعامل مادته.

هناك فرق جليّ ما بين أسلوب معالجة اليابانيين وبين الغربيين للتصميم. ان تركيز اليابانيين على الشكل يظهر واضحاً للعيان في أعمال المصممين من أمثال ايزي مياكي، وياماموتو وريك كواكوبا. إن ابداعاتهم هي لحظات من الإلهام المركز. خلافاً لبعض دور تصميم الأزياء، لا يقع الهدف في إظهار ثروته أو تكلّفه. (كان هذا واحداً من أهم المبررات للأزياء، الذي انعكس على سبيل المثال في التفاصيل المعقدة لملابس الملوك،

والكهنة والأثرياء من التجار في فن رسم الشخصيات في فترة النهضة الاوروبية). ساعدت الأزياء المعاصرة في تحرير عامة الناس من النظام الهرمي للوصول الى كبار الشخصيات، حسب الثروة والمنصب. عند المهتمين بالأزياء في مجتمع مبتدعي الأزياء الخاص بمؤسسات ودور ابتكار الأزياء في باريس، تم الإعراب عن الغضب عند قبول مونتانا لأن بساطته لم تتوافق مع مفاهيمهم حول الأقمشة المعقدة بتركيبها والمقطعة تقليدياً بوفرة، فقد كان جزءاً من ثورة، وتغييراً في الفلسفة التي تقع وراء التصاميم (مرة أخرى، بنفس الأسلوب الذي هاجم فيه «لا كوربازير» على المفاهيم التقليدية حول المعمار وبدّلها).

إن هذه فلسفة تمضي أعمق من وضع تصميم رداً فقط على نزعات الأزياء أو الحاجات الاجتماعية: إنها «تعيد تصميم» مرتدي الملابس أنفسهم. على سبيل المثال، في أحد الفصول، كان إلهام ياماموتو في الملابس هو الزفاف والمأتم، العروس والأرملة – بعض الملابس كانت بيضاء، وعريضة



وزفافية؛ بعضها الآخر كان أسود، ومغموراً، ويُعقد برباط أو شريط – دالاً على الموت. يمزج مثل هذا الخيال التعقيد المرجعي مع بساطة التصميم؛ بهذا الشكل تكون أكثر بقاءً من الأزياء المتغيرة للفصل السابق. لا تحتاج ان تكون بعمر أو عرق، أو حتى بمنزلة اجتماعية معينة لكي تتعاطى مع إبداع ياماموتو؛ إن فنّيته هي خبرة مكشوفة ومتوافرة لكل فرد. (بالرغم من بطاقة السعر العالي، فان القلة القليلة من الناس في الغرب لا يقدرون على شراء بعض القطع.)

غالباً ما يكون الحال بشكل يتحد فيه عمل الفنان مع أعمال الآخرين بمعان أو بيئات أخرى مما يولّد إبداعاً جديداً. على سبيل المثال، ان شركة تصنيع الأجهزة الكهربائية فيليبس تعاونت مع المصممين الايطاليين أليسي وأوغيتي لإنتاج مواد جميلة للاستعمال المنزلي. توحّد إبداعات ياماموتو أيضاً المناشدة الجمالية مع المنفعة والفائدة، ولهذا فان متعة مرتدي الملبس أو الشخص الناظر الى لابس الملبس هي متعة رؤية ملابس «تعمل» حقاً.

بهذا المعنى، فان تصميم الملابس المعاصرة هو تزاوج العمل الإبداعي (أزيحت، على الأقل في البداية، من الأعمال الدنيوية، ومن منافسة بقية الأشياء الأقل إبداعاً) مع البيئة التي ابتكر لها الملبس – والتي قد تكون حقاً دنيوية بشكل لا يصدق. لغرض اجتياز هذه الهوة، يحتاج المصمم الى إقناعنا بأنه يمكن الإبقاء على البيئة «الخاصة» للعرض الأصلي لثوب أو سترة ما (ربما تكون عرضاً خاصاً للأزياء أو واجهة متجر) حتى بعد إرتداء الملبس، في تحوّل غير متوقع للأحداث، في مطعم محلي لماكدونالد. هذا عمل من أعمال التلاعب، يجعل الناس يعتقدون بأنه يمكن إطالة أمد السحر الأصلي الى الأبد، على الرغم من البيئة، وقد يتهم البعض جميع الفنانين – وخاصة مصممي الأزياء– كونهم «محتالين»؛ لخلقهم من جديد القواعد التي يُحكم بها عملهم. ولكن كل الذي يتم هو التحكم بحيّز انطلاق العمل الفني.

أصبح تجاوز القواعد –وحتى مخالفتها– جزءاً من إعادة الإبتكار المستمر للبيئات «المقبولة» فنياً التي وسمت القرن العشرين. حصلت مثل هذه الممارسات دوماً (عندما أتاحت الكلاسيكية المجال الى الرومانطيقية في الفن الأوروبي) ولكن لم تكن الهوة قط أعظم، وغالباً حتى بدون أي جيل بارز

بين المدارس الجديدة للفكر الفني. في الأزياء، بيّن المصممون الكبار ما يمكن عمله بشكل مختلف، ومن ثم حولوا هذا الموقف الثوري الى أفضل أمر في الممارسة. كان الأمر الثابت فيها هو الحاجة الى الحيز –المتحكم به أم لا– الذي يمكن فيه عرض الإبداع. نحن نميل الى تذكر بيئة عمل فني مثير كجزء من ذلك العمل – المتكامل مع الموضوع. بهذه الطريقة، تكون مناسبات عرض الأزياء، واجهات المتاجر وحتى الشوارع امتدادات للقطعة الأصلية.

كباقي الأعمال الفنية الأخرى تقريباً، فان نوع البساطة المتمثل في المصممين اليابانيين يحتاج الى «الحيز» المخصص له ليبلّغ الرسالة بشكل فعّال. ولكن الحيز هو أمر ثابت في عملية الاتصال مع موضوع فني. حتى الطعام يحتاج الى إنشاء حيز له عبر المطاعم، بالاضافة الى مخيلة طباخ معين. هنا يكون متناولو الطعام هم الجمهور، والمطعم هو الحيز، والطباخ هو الفنان والطعام هو أكثر «الأعمال الفنية» زوالاً. لا يمكن لفيلم جديد أن يدوم من دون الحيز المقدم لعرضه من قبل الموزعين عبر سلسلة دور العرض السينمائية العائدة لهم؛ ستتلاشى أية رواية جديدة، دون قراءتها، ما لم توفر لها دارا لعرض وبيع الكتب حيزاً على رف ما أو تروّج لها. يحسد العديد من الفنانين المقيمين خارج أوروبا والولايات المتحدة مقدار الحيز المتوافر الذي يتمتع به الفن بجميع أشكاله. لا تستطيع العديد من الدول النامية أن توفر ترف الأغنياء هذا؛ يجد الفنانون صعوبة في الحصول على أي مكان يمكنهم فيه أن ينهمكوا فيه بحوارات تهم مجتمعهم الخاص. في بعض الحالات لا يكون السبب إلا لفقر مثل هذه البلدان النامية، وفي حالات أخرى يوجد برنامج سياسي وراء رفض توفير حيز. ان أية ثقافة محرومة من تمثيل قيمها عبر فنانيها أنفسهم كثقافة، تصبح أقل إحساساً وإدراكاً. اشتهر العرب بأشعارهم، والحيز الذي خصص للشعر (مثل «سوق عكاظ» العربي القديم). ولكن الشعر، مثله مثل الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، يحتاج الى حيّز في هذه الحالة، هو حيّز فكري أكثر من أي حيّز آخر: حيّز للتعبير عن الذات وفهم ذلك التعبير من قبل الجمهور.

مهما كان تعقيد نص ما، من ناحية ما يريد إبلاغه ووسيلة الإيصال – أو لماذا لا يُرتدى ملبس ما، أو عدم واقعية تصميم ما من حيث القماش أو اللون، يجب على الفنان أن يعوّل على «الحيّز» الأولي المكرس لعرض عمله الفني. مثل هذا الحيز هو الأوكسجين والشرارة الأولى للتعبير الفني: من دونها لا يمكن أن يكون هناك حوار بين الجمهور والفنان. إن توافر الحيّز (سواء الحيز الزمني أو المادي) هو أمر حاسم لأنه الملاحظة الانتقادية الأولى المفروضة كضريبة على موضوع فني معين. وثانياً فهم وإدراك فلسفة الفنان. إذا لم يُفهم هذا من قبل الجمهور (أو مرتدي الملبس) إذن يكون التقدير أكثر ضحالة. يجب على كل جمهور أن يصرف جهداً ليفهم الأمر الذي حثّ الفنان، ولا يجب على الجمهور أن يكيّف عملاً فنياً ما حسب تصنيف مقبول – أي مكان متوقع، ولكن عليهم أن يخلقوا حيّزاً جديدا للعمل الفني، وأن يقوموا بهذا الأمر على مستوى أرفع من المستوى السطحي. النموذج على الاحتياج الى مثل هذا الشيء كان (حيث، وكالعادة، يُشجع الناس على القيام بأكثر مما هو ببساطة ادخال عمل فني ضمن تصنيفات متوقعة) يخص الروائي إحسان عبد القدوس والشاعر نزار قباني. كان هذان الاثنان ثوريين في استخدامهما للغة الى حد ان تقديرهما قد تأخر حتى تم فهم فلسفتيهما بشكل صحيح. في حالة عبد القدوس، يمكن لطراز كتابته أن يكون عصرياً جداً سواء في الشكل أو المحتوى (استخدامه للهجة المصرية الدارجة من قبل شخصيات رواياته أثار بعض النقاد وجعلهم يشمئزون منه لما اطلق عليه نزوحاً مدمراً وغير ضروري عن «قواعد سلوك» اللغة العربية التقليدي). كان رده على النقاد انه مزج ما بين اللغة العربية الفصحى والعامية ليخفف من الضجر الذي ينتاب القارئ الذي يصبح ضحية عندما يواجه رواية يفوق عدد صفحاتها ٣٠٠ صفحة. انه لم ينفصل حقاً عن التقليد الرئيسي للغة العربية الفصحى، بل غيّر ببساطة بيئة استخدامها. ظل النص، حسب قوله، فصيحاً، واكتسب الحوار فقط من دعابة وإثارة الكلام اليومي الحقيقي. كان لعبد القدوس تأثير أدبي هام.

لمصممي الملابس ميزة على الكتّاب: فلهم القدرة على أن يمدوا ابداعاتهم الى الحيز الذي تُعرض فيه الملابس – ان معظم متاجر المصممين اليابانيين هي نُصب لفلسفتهم في البساطة، وامتداد لها. عادة يُستخدم المصمم لداخل المتجر

يكون «في تناغم» مع الأفكار المتمثلة في الملابس ليساعد في خلق حيّز للعرض مولداً نفس الإحساس مثل الملابس. في متاجر ايزي مياكي، وريكي كواكوبا وياماموتو لا يوجد سنتيمتر مربع واحد دون أن يكون في تناغم مع تصميم الملابس نفسها. لا تباهي هذه المتاجر (ربما من الأفضل تسميتها أماكن المغامرة الفنية الأولى للزبائن) التأثيث التقليدي البارز للعيان لمحلات هارودز أو فورتنوم وماسونز؛ انها بدلاً من ذلك مزارات للبساطة. يشبه المجال داخل متاجر الفنانين المعتدلين متحفاً لا يوجد فيه مجال آخر غير ما هو للعرض. ليس هناك ما يلهيك بالمرة. على الأغلب، قد تحوي هذه الأماكن أشكالاً فنية مساعدة (ضرورية) مثل تصميم الإضاءة. هذه المتاجر هي صالات عرض للفن الحديث حيث تسبح فيها تصاميم الملابس بحرية وتناشد الزبائن من دون أي إلهاء طارىء. مثل هذه الأماكن قد صممت لتكون ملهمة.

ومع ذلك، وخلافاً للرسامين والنحاتين، يواجه مصممو الملابس النتيجة الحتمية لأعمالهم، عندما يتم استبدال تحكمهم الدقيق بعملهم الفني - عبر استعمالهم للحيّز المصمم بشكل خاص-، والعارضات اللاتي تم اختيارهن بدقة، وعروضهن الراقصة، عندما يتم استبدال هذه جميعها بعد اقتناء الملبس من قبل مخلوق بشري عادي. على حين غفلة، تُعرض مواد نفيسة تحت أشعة الشمس، في الشوارع، محاطة من قبل أناس غير أولئك الذين اختاروا ان يتعاطوا هذه المواد، بل فقط من قبل مارة لامبالين. إن معرفتهم بالنتيجة الحتمية هذه لعملهم الفني تؤثر على طبيعة المواد المبتكرة - يضع المبتكرون مهمة حقيقية لأنفسهم: الرحلة من التحكم المطلق الى الفوضى الكامنة هي رحلة محفوفة بالمخاطر بعد بيع تصاميمه، يجب ان يعتمد المصمم على قوة إبداعه لكي يعمل في حيز غير مراقب، ولكي يركز على قدرة زبائنه على ارتداء ابتكاراته بشكل جيد، وعلى عامة الناس الذين تم تبليغهم لكي يشهدوا ويقدروا الفلسفة التي تقع وراء ما تم ارتداؤه. من ناحية أخرى، ما بدأ باعتباره محاولة معقدة وجاء نتيجة تفكير عميق قد انقلب ببساطة الى قطع من قماش جُمعت عشوائياً. يواجه كل فنان هذا الخطر في مرحلة ما بعد إطلاق أو نشر عمله الفني، ومهما كانت جدارة الفن فانها لن تعمل بدون حيّز، والجمهور الذي يجيزه أو يفتنه ذلك الحيّز. لهذا السبب كانت أهمية حيّز المعرض لـ«أسبوع لندن للأزياء»، أي المطالبة المستمرة بعروض موسمية خلال مناسبات عروض الأزياء وتصويرها (أمثلة على الحيز المنتزع لغرض الفن أو الفن اللافت للانتباه ضمن حيّز ما).

الوسيلة الأخرى لتجميد الحيّز هي أن تُبيّن الأزياء وكأنها صورة زيتية أو قطعة فنية منحوتة - استضاف «غوغينهايم» في نيويورك معرضاً لتصاميم أرماني من الثمانينات وحتى الآن (٢٠٠٠). هذه آخر مرحلة يمكن أن تصلها الأزياء كفن - لقد كفّت عن أن تكون نشطة، وواصلت مكانها باعتبارها تصميماً مجازياً، تكاد لا تزيد عن كونها فكرة موجودة على لوحة رسم المصمم. ربما تكون المواضيع مذهلة وغير اعتيادية - ففي فندق «بليكس» بلندن، علّقت ووضعت ملابس أفغانية مصنوعة بحرفية عالية في إطار على جدران صالة تناول الطعام، مستبدلة اللوحات بشيء آخر ذي قيمة جمالية متساوية. وفي مطعم مونتي في سلون ستريت، يعمل المدخل وصالة تناول الطعام وكأنهما صالتا عرض لملابس صينية عتيقة جميلة وضعت في إطار، مبرزة حرفة فنية من التقاليد القبلية لا تصدق.

من دون الحيز الذي يمكن فيه قراءة نص ما، نجد الفن في معاناة. ان جزءاً من هذا «الحيّز» هو التقبل الفكري له، الاستعداد لخلق منزلة فينا يقوم فيها الفن بفعله السحري. قد يكون الحيّز هو إبداع رغبة لتقبل الأمر، من قبل جمهور ما، وفي حالة الأزياء، أن تكون مرتاحاً عند ارتداء الملبس.

يولد هذا الحيّز جزئياً عن طريق التمرين الآيديولوجي المنمى بالتجربة والممارسة. ان تعلم الاستجابة بشكل صحيح يمكنه ان يكون سلبياً (اذا كان ذلك يعني الاستجابة فحسب كما ينبغي لشخص ما أن يستجيب) أو ايجابياً (اذا كان ذلك يعني إدراك كيف ولماذا وعلام يستجيب المرء). لقد أثبت التقليد الغربي سخاءه في تخصيص الحيّز الضروري؛ قد لا يكون الناس محظوظين هكذا في أماكن أخرى من العالم. تحتاج إبداعات ياماموتو والرسوم الشخصية لفرانسيز بيكون الى تعلم طريقة كاملة جديدة في الرؤية. ان جزءاً من الحيز الجمالي الذي وفرته تقليدياً الثقافة الغربية قد اكتسب

بالجهد المتواصل عن طريق المواقف، والسلوكيات وأنماط الحياة السائدة – حتى في النزعات الأيديولوجية الغربية مثل حملات نصرة حقوق الحيوان أو طريقة العيش النباتية - في الوقت الذي يكون فيه جزء من هذا الحيز هو الرغبة في الانفتاح على الغريب، أن يكون المرء مستعداً لتكييف منظوره في حالات خاصة معينة. المثال الوجيه على هذا هو «سبيكرز كورنر» بلندن، حيث يتيح التسامح السياسي حيّزاً نكرياً للتحدث، ومجالاً حقيقياً لمحترفيه.

لا ينبغي أن يُعتمد على ضمان حيّز حقيقي لمحترفي فن ما أينما كان. بمعنى عالمي، ربما يكون ذلك ترفاً. يجد قلة من المصورين الصحفيين أو المصورين الفوتوغرافيين التقدير أو الحيّز في وسائط الإعلام لغرض عرض أعمالهم. لا يدعو الى الدهشة، إذن، أن تميل الأعين التي «ترى» المجتمعات النامية الى أن تكون غربية.

لقد تعوّدنا أن نرى العيون الغربية وهي ترينا صورنا نحن، وهي ليست دوماً ما نريده أو نحبه، لأنها أيضاً لا تعبّر عن سحنتنا الحقيقية. كانت العيون الأجنبية هي التي رأت العرب حتى الآن، وانها ترى ما تريده، أو ما تعرفه... فانتازيا المستعربين.

لا يمكنني أن أتذكر بأني رأيت أبداً، في أكثر البلدان العربية التي زرتها، كتاباً واحداً بصور عن ذلك البلد استعملت فيه عدسة مصور فوتوغرافي عربي، ناهيك عما كتب عن البلد بقلم عربي وباللغة العربية. اتذكر بهذا الخصوص زيارتي الطارئة الى الدار البيضاء، والرباط، وفاس ومراكش في محاولة للبحث عن كتب استعملت عدسات أو أقلام كاتب مغربي عن المغرب – وهو بلد، بالاضافة الى مصر، يعدّ من بين أكثر البلدان العربية التي صورت فوتوغرافياً (مع انها كانت عدسات أوروبية بشكل رئيسي).

والحال هي نفسها الآن في بلدي، الأردن. في المكان الذي احتفظ فيه بمكتبتي في لندن، كتب لصور عن أماكن عديدة في الأردن – جميعها صورت من قبل مصورين فوتوغرافيين محترفين أوروبيين ونشرت الكتب من قبل دور نشر أوروبية تهتم بالكتابة عن الرحلات والسفر.

ان كتاب «الأزرق المستحيل» هو واحد من كتب قليلة بلغ فيها المصورون الفوتوغرافيون العرب هدفهم فيما يخص



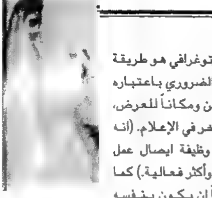
مناطقهم وقد جاء في وقت نما فيه الولع بثقافة المنطقة (دول الخليج) وهو يعطيها كرامتها واحترامها.(١١)

يحصل تشويه الثقافات المحلية، كثيراً، اما بسبب عدم توافر الحيّز الضروري للتعبير عن المواهب المحلية، أو اذا توافر هذا الأمر، فانها تُملأ بالأصوات الأقوى للإعلام الغربي – كما لاحظ أمجد ناصر إذا ما تم ضمان الحيّز أحياناً، فانه يُضمن فقط لتلك المجموعات الاجتماعية المفضلة وليس لغيرها. (يمكن قول هذا عن كل المجتمعات بدرجات متفاوتة، مهما كانت «متسامحة» أو تحس بنفسها حرة.) في أمريكا الجنوبية، هناك الكثير من الانتقاد ليسار هذه المجتمعات لرفضها تصوير –وبالأحرى قلة الاهتمام بتصوير– السكان الأصليين في معظم وسائل الإعلام. التليفزيون هو أكثرها جرحاً للمشاعر. أكثر برامج الدراما هي المسلسلات (أو «الحكايات القصيرة») حيث يُصوّر أصحاب الأعمال من الطبقات العليا أو الوسطى الثرية (وذوي بشرة بيضاء جداً) بشكل ايجابي وعلى الدوام تقريباً. لا يُظهر أي منها السكان الأصليين لأمريكا الجنوبية ما عدا أدوارهم كخدم أو مجرمين. سيعتقد كل مشاهد بأن أمريكا الجنوبية تتشكل فقط من أناس يتحدرون من أصل اسباني، بينما الحقيقة هي

ان أكثر من ٨٠٪ من نفوس بعض الدول (على سبيل المثال بيرو والإكوادور) هم من السكان الأصليين. هنا نجد ان استخدام التصوير الفوتوغرافي كان على أقله. مرة أخرى، ربما تكون هناك العديد من المجلات (أكثر أنواع المجلات «البراقة» موجهة نحو المرأة في العالم العربي) ولكن القليل منها يستعمل صوراً أخذت من قبل مصورين محليين، عن الثقافة المحلية. معظم الصور هي لمصوري دور أزياء في باريس، وميلانو، ونيويورك ولندن. كم من حرية تبادل المعلومات هناك (بشكل حقيقي، وليس المعاد استعماله) عندما تفضل وسائل الإعلام المحلية إعادة استعمال صور أبدعها نظراؤهم الغربيون. خذ على سبيل المثال التراث اليمني حيث تعكس المباني القديمة روعة التقاليد الفنية العربية. حبذا لو استطاع السكان المحليون فقط التمتع ببيئتهم أكثر، من خلال إحساسهم بها وقد نقلت اليهم بأعين أشخاص هم موضع تقدير واحترام أبناء جلدتهم، في أماكن تزيد طبيعياً من قيم ذلك المجتمع وبالتالي زهوها بنفسها.

في سلطنة عُمان، حازت المصوغات الفضية للمرأة على شهرة عالمية لجمالها، ومهارة صياغتها وطابعها العربي والاسلامي الأصيل. لقد أصبحت مرادفة للنزعة الفنية الجديدة التي بدأت بالكشف عن منزلتها الخفية وصلتها الوثيقة بالعصر الحديث لبساطتها، وهذه ميزة للتصاميم الحديثة. وأصبح الزي النسائي العُماني التقليدي أيضاً إلهاماً لمصممي الأزياء وذلك بسبب صفاتها المتميزة والخاصة فيما يخص اللون وطريقة التفصيل. عندما زار المصمم ايزي مياكي عُمان (وبالتحديد صلالة)، إفتتن بالزي التقليدي للمرأة في ظفار (المتمثل بمقدمة قصيرة وذيل في المؤخرة) وانعكس هذا قبل بضعة مواسم في مجموعته – لا يوجد أدنى شك بالجهة التي جاء منها الإلهام في الأصل.

عوضاً عن تشجيع التعليق والتعقيب على الأمور، وبالتالي إتاحة المجال للحصول على الردود لغرض مساعدة مجتمع ما في النضج، فان الموقف النموذجي لأنظمة البلدان النامية هو غير مساعد. كمثال، يُستخدم التصوير الفوتوغرافي (والذي غالباً ما يُربط في الغرب بالتعليق «الهدّام»، وذو الدور الحاسم في نشر ثورة الأزياء في أواخر الثمانينات) في العالم النامي ليقوي الولاء والطاعة. انه جهاز للدعاية.



التصوير الفوتوغرافي هو طريقة لتجميد الحيز الضروري باعتباره لحظة من الزمن ومكاناً للعرض، مولداً حيزاً آخر في الإعلام. (انه يجعل بالتأكيد وظيفة ايصال عمل الفنان سهلة وأكثر فعالية.) كما يمكن له أيضاً ان يكون بنفسه محاولة فنية، بالاضافة الى كونه حيزاً لمحاولات أخرى. بالتأكيد ان أياً من فن التصوير الفوتوغرافي أو فن تصميم الأزياء ليس وسيلة اتصال سهلة. استخدم الأول مراراً كأداة إعلامية ليساعد في الترويج للثاني. هل من الممكن أبداً ان تزاح أعلى درجات التعبير عن الابتكارات الفنية من القبضة الاحتكارية للرأسمالية أو مناورات الدكتاتوريات المراوغة للحفاظ على السلطة؟ من المشوّق ان أمراً مثل عرض ماكس في متجر ياماموتو بركز الضوء على انجدال شكلين من أشكال الفن، يُنظر اليهما بندرة على حد سواء على أساس انها «فنية»، ويحتاج أحدهما الى الآخر، وكلاهما، مثل أي شكل آخر من أشكال الفن، يعوّل على الحيز المكرس للتعبير ووسيلته.

قد يدعو الى الحيرة كون بعض الصور آسرة – لماذا ينتبه القارىء فوراً، حال قلب صفحة من كتاب – الى صورة ما؛ أو لماذا يمكن لتصميم ملابس معين ان يثير مثل هذه المشاعر المعقدة. ظننت لزمن طويل بأن هذا الأمر هو نوع من السحر، ولكن في الحقيقة ان «السحر» الوحيد كان في الموهبة الانسانية في التقاط الصورة، أو الفكرة، أو الاحساس، وتجميدها، مزيحة إياها من بين الأمور الاعتيادية. بطول فترة النظر تقوم عينا القارىء أو المتفرج بتحويل ما تشاهدانه الى الشيء الوحيد، محور الموضوع. يُعكس الحيز الضروري لعرض عمل فني ما في الشخص الذي يختبر ذلك الفن. يمتد الحيز على جانبي هذه التجربة. مؤكد أن للتصوير الفوتوغرافي – أكثر من التصوير المتحرك – هذا التأثير الفارض نفسه. من الصعب القول فيما لو كانت للصور الثابتة أو المتحركة تأثيرات أطول أو أعمق على جمهور المشاهدين، أو أي منهما قد يهيمن بسهولة أكثر في حالات معينة. بدون الصور الفوتوغرافية، لن يمكن نشر ووسم وبيع

البضائع والخدمات (من البقول المطبوخة الى البنوك) بنفس التأثير؛ سيندر ان تسمع عن أمور عديدة تخص الثروة، والتجارة والضرائب. بدون الفيلم، سيكون ايصال الانطباعات والأحاسيس الى الآخرين أقل تأثيراً. تُعرض الصور الثابتة والمتحركة على حد سواء عالم دور ابتكار الأزياء، وقد يكون أي منها مؤثراً في الترويج وتحسيس العامة بطبيعة تصميم معين.

يمتليء مؤلف ماكس بصور المشاهير: يحدق بنا رود ستيوارت، وميك جاغور وإلتون جون بقوة غير اعتيادية وتفصيل لا يُصدق (تقريباً غير انساني). ولكن الصورة التي تطلعت اليها أكثر من غيرها كانت لإمرأة عربية محجبة بالكامل جالسة في صالة مطار، اما تنتظر ان يعلن عن رحلة طائرتها، أو تنتظر ان تهبط طائرة ما. كان يمكن تفسير ما ترتديه باعتباره زياً من نوع خاص. الذي لفت انتباهي هو التشابه ما بين هذه المرأة والكثير من النساء ذوات نفس الخلفية الحضارية التي آتي أنا منها. ربما كانت أمي أو خالتي: لبِّستها سيدة متحفظة دفعت بها الى أعماق وعيي. تعرفت عليها. هنا كانت صورة امرأة داخل ثوب يكاد يبدأ بالتحرك بعد وهلة، كان سيتجعد ويتلاطم ويتوسع وينكمش بينما هي تمشي وتلتف. كان للصورة أثر مثلما للكثير من الصور الثابتة، فهي قد أعادت تنظيم التجربة فجأة: لم تكن جميلة أو شهيرة ولكن فلاحة مهاجرة أعرفها. هنا يوجد أمر مألوف. تم خلق حيز ما في وعيي، حيث تلاعب ماكس بإحساس المودة برمز حضاري معين (الزي النسائي العربي التقليدي). أينما أشاهد صورة مماثلة، يكون ماكس قد وضع بصماته على رد فعلي، لقد قام بخلق حيِّز جديد خاص يجب ان يحصل فيه رد تفاعلي وتفسيري له.

للتصوير الفوتوغرافي دور بارز في كل مجتمع، ولكن بشكل خاص في الغرب. يمكن لهذه الموهبة ان تقدم فهماً أكمل للطبيعة البشرية. يمكن لها ان تشوّه وتحوّر وتعيد تفسير هيئة الانسان بطرق لا تختلف كثيراً عن الطرق الخاصة بمصمم الأزياء. ان أهمية وقوة الصور وعلاقتها بالإبداع، والتي تُرتدى أو تُحمل، قد انعكس في واجهات متاجر هارفي نيكولس هذا الموسم (فبراير الى مارس ٢٠٠١). كانت الفكرة الرئيسية لهذه الواجهات هي الهرب، والاختطاف والسرقة، وكل عَرض في واجهة كان مصمماً ليطلق شوقاً لشراء الثوب الواقع في قلب الواجهة. مع ان مثل هذا العَرض لم يكن تصويراً فوتوغرافياً، فان مشهد نافذة ليس غريباً عن أي عرض للأفكار في صورة ثابتة: بطريقة ما فان تصميم واجهات المتاجر هو تدرّج من التصوير الفوتوغرافي (بالاضافة الى رقصة على مسرح)، يعتمد عليه لغرض الإلهام، ويولد نفس الأثر تقريباً. (ولكنه أيضاً وبغرابة تراجع الى تقنيات ما قبل التصوير الفوتوغرافي للوحات والرسوم الشخصية.) كانت هذه النوافذ محاولات من قبل المختص بتلبيس الواجهات كي يعكس سيماء البيئة الاجتماعية للندن المعاصرة، وهو انعكاس يساعد بالطبع هارفي نيكولس لاجتذاب زبائن أكثر يخلق هارفي نيكولس في نوافذ عرضه حيّزاً يمكن فيه للمجتمع الرأسمالي أن ينطق. تتوضح الجدارة الفنية للمعروض فقط بقدر ما تكون فيه فعالة في بيع المنتج، وإعلام الزبون بمدى رغبتهم له، وانه يوجد مكان يمكن فيه إشباع هذه الرغبة. (إذا لم يقدر زبون على شراء شيء معروض، فقد تولدت إذن إثارة خاطفة: ربما ينبغي على الزبون إطاعة الأمر والانطلاق بسرعة الى متجر هارفي نيكولس لسرقة الأشياء التي يحتاجها.) هل يمكن لهذه الواجهات أن تثير شهية الزبائن وتناشد مطامحهم وأن تعمل أيضاً لتستثني كل من لم يكن مطّلعاً بشكل جيد على المحيط الفني؟ مرة أخرى، هناك حيِّز وحيِّز – الحيز الذي يتواجد فيه الفن، والحيِّز الذي يُفسَّر به. إذا لم يكن الأخير مهيأ بطريقة ما، فان المرج المعدّ (للعبة الكريكيت مجازاً)، ومن ثم الفن، سيخفق في تبليغ القصد كما هو مطلوب.

بينما يُنظر الى فن الإبداع في بعض الدول باعتباره هداماً، يمكن للمصور الفوتوغرافي (أو مصمم الأزياء) في الغرب فقط أن يتوق الى أن يُنظر اليه باعتباره هداماً: إنها أرفع وسام فني. الفن في الغرب متأثر بقوانين تحكم حقوق الملكية الفكرية لصانع الإنطباعة الذهنية نفسه. كأي شكل من أشكال الفن الأخرى، يرتحل تصميم الأزياء والتصوير الفوتوغرافي معاً ناقلين الحياة في ثقافة ما الى ثقافة أخرى. يُعظِّم كل منهما هيئة الانسان بقوة الى حد يكون فيه التأثير مماثلاً في بعض أوجهه الى النظر في مرآة. بهذه الطريقة أصبحت الأزياء شكلاً من أشكال الفن، يمكن فيه لكل شخص

ان يكون الحيّز المستعمل للعرض. وقد استغل، بالطبع، لغرض الربح التجاري مثل أية «سلعة» فنية أخرى: لقد أدمجت (منذ عهد بعيد) في الهيكل الرئيسي لاقتصاد المجتمع، وتمت المتاجرة بها في السوق، ونقلت عبر الحدود، وأعطيت دمغة خاصة بها، وجرى حمايتها. تبقى الأزياء جزءاً من الجمالية الحضارية. الجديد في الأمر هو ان الأزياء قد ارتقت ولم تعد حكراً على دور ابتكار الأزياء التي تكسو الأكثر ثراءً فقط: لقد تطورت الأزياء لتعكس النزعات الاجتماعية مثل مساواة المرأة بالرجل، وسياسات الشذوذ وحتى حقوق الحيوان (في التصاميم الحالية لمصمم الأزياء البريطاني الكسندر ماككوين). هذا التحرك نحو إمكان ارتداء الملابس بشكل متحرر، أو ربما أزياء «لوحة الاعلانات»، ووضع السمة الشخصية على الأزياء ودمقرطتها، كانت جميعاً ظاهرة مهمة للقرن العشرين.

ان الذي جرى عبر مئات السنين الماضية (وبسرعة أكبر في العقود الأخيرة من القرن العشرين) هو إعادة تحديد الحيّز الجمالي – الحيّز الذي يمكن فيه اختبار الفن. بالنسبة للأزياء، يعتبر هذا تطوراً مشوقاً بشكل خاص. لم يعد المكان الذي يتم فيه ارتداء الملابس محدداً بتلك الصرامة وفقاً للعُرف، ولم يعد ارتداء الملبس نفسه يُفسّر بكونه «ارتداء» فحسب، ولكن باعتباره شيئاً آخر أكثر من ذلك. كما انه يمكن للتصوير الفوتوغرافي ان يُعرّف ويُحدد محيطاً وموطناً لا نكون قد اطلعنا عليه مباشرة، فان الأزياء قد جاءت لكي تزود مرتدي الملبس بإحساس جديد بالفردية.

الهـوامش

١ – ولد «ويليام موريس» في العام ١٨٣٤، قرب لندن وتوفي في العام ١٨٩٦. مصمم، وحرفي، وشاعر، وروائي ومن الاشتراكيين الأوائل. خلقت تصاميمه للأثاث والأقمشة والزجاج وورق تغليف الجدران وغيرها من مواد الديكور «حركة الفنون والحرف» وأقامت ثورة على ذوق الفترة الفيكتورية.

٢ – ولد «كريستوفر دريسر» في العام ١٨٣٤ في اسكوتلندا وتوفي في العام ١٩٠٤ في ملهاوس بفرنسا. كان مصمماً بدأ بالولع تجاه التصاميم اليابانية في القرن التاسع عشر. نشرت دراسته «اليابان، معمارها، فنها وصناعة الفن فيها» في العام ١٨٨٢ وهي التي بدأت بهجوم عنيف على العمل المثقل لديكور الفترة الفيكتورية.

٣ – برلندون تيلور، فن اليوم (لندن، ويدنفلد ونيكولسون، ١٩٩٥)

٤ – كوكو شانيل (١٨٨٣ – ١٩٧١) – كان «الثوب الأسود الصغير» تصميماً كلاسيكياً من الثلاثينات: ثوب اسود بسيط، يرتدى في النهار أو الليل، ولم يكن يحتاج تقريباً الى أية إكسسوارات، وكان مصنوعاً من قطعة واحدة من خليط الصوف/النسيج المصنّع، أسود وبسيط. كان الهدف هو إزالة القيود. كانت شانيل في طليعة حركة أولئك المصممين الذين كانوا يسعون الى استبدال الملابس، التي كانت معقدة وصعبة اللبس، بتصاميم بسيطة (ثوب مع كنزة، سراويل، سترة منقوشة ذكورية).

٥ – نقلاً عن «أنّس ميرابيليس» (النوافذ العالية، ١٩٧٤). ولد «لاركن» في انجلترا في العام ١٩٩٢، ودرس في جامعة أوكسفورد، وتوفي في العام ١٩٨٥. غالباً ما يرد اسمه مع الكتّاب الساخرين المعارضين للرومانطيقية من أمثال «كينجسلي أيميس» و«جون أوزبورن». تتضمن أعماله الأخرى أعراس ويتسون (١٩٦٤) و سفينة الشمال.

٦ – يقتضي التقليد الصوفي موقفاً متزهداً من الملابس – في الحقيقة ان الصوفيين قد انصرفوا عن المادية. لقد اختاروا أقمشة بسيطة مثل الصوف (ومنها اشتق اسمهم). كان الصوف مادة طبيعية، وبسيطة وغير مطلوبة. ظهرت الصوفية كحالة رفض لدنيوية الفترة الأموية (٦٦١ – ٧٤٩).

٧ – مع ان تجارب أواخر القرن العشرين في الفن المعماري مثل أعمال فرانك كيهري قد تخلصت من الوظيفية لصالح نوع جديد من الزخرفية العامية (انظر تصميمه الذي لا يُصدق بتحرره لمتحف غوغينهايم الجديد في بيلباو).

٨ – انه لمن المشوّق ان نرى ان التأثير الياباني على الشعر الانجليزي في أوائل القرن العشرين، بين الشعراء التصويريين على سبيل المثال، يفرض على الآخرين الاعتراف به عند نهاية هذا القرن.

٩ – كان رولاند بارتيز (١٩١٥–١٩٨٠) مساهماً مهماً في تحليل الرموز والسمات المحدثة عن طريق الحضارة. وهو عزز التركيبية لفرديناند دي سوس ان كتابه (كتابة درجة الصفر) بحث في الطريقة التي تقرب فيها اللغة، حتى بمعان فنية، الى بيئة لغوية مباشرة أكثر من قربها الى أية صفة فنية أو روحية جوهرية، يُفترض أنها غير متغيرة. كان يرى المواضيع الفنية كنظام من الرموز، وهو ما اعتبر من قبل مناوئيه هجوماً على المعتقدات التقليدية. نشر في العام ١٩٧٠ كتاب (إس/زد)، وهو تحليل لقصة للكاتب بلزاك، نوّه بارتيز الى الدور النشط للقرّاء وهم يشكلون الراوي بشكل جديد في كل مرة تتم فيها قراءة النص.

١٠ – لا أعني تعديل ما قاله «لا كوربازيير»، الذي صمم في العام ١٩٢١ فيلا في فوكريسون، ذات أسطح مجردة ونوافذ طويلة عبّرت عن هدفه في «الوصول الى البيت المحرك». كان غرض «لا كوربازيير» أن يوحّد المعيار لكي يستبدل الكآبة، وانعدام الوقاية الصحية والتشويش الواضح على معمار القرن التاسع عشر.

١١ – أمجد ناصر، «حول الأزرق المستحيل»، القدس، الصفحة ٢٠، ٣٠ مارس ٢٠٠١ (الكتاب الذي يشير اليه ناصر هو جهد مشترك بين صالح العزاز، وهو مصور فوتوغرافي، والشاعر البحريني، قاسم حداد).



الكاتب السوري : ميشيل كيلو

في مراجعة المفاهيم

و

المحددات التاريخية

ميشيل عفلق وخالد بكداش كانت قضيتهما من غير عمق ثقافي اجتماعي وتاريخي

الحقيقة ليست لها حزب فهي مفتوحة ككل المنابر

الحوار مع د. ميشيل كيلو يلامس الأفكار التي لا تستطيع الخروج إلى الضوء لا خوفاً من شيء بل لعدم وجود من يلامسها ويحضنها لتأخذ حيز التنفيذ، خصوصاً بما طرحه حول حقوق الإنسان العربي الغائبة والمعدومة لا المنتهكة، وكيف الحال عندما تكلم د. كيلو حول الإيديولوجيات واكتنازها وتعميمها وتعصبها والتي لا تخدم سوى من هم قيمين عليها. وتطرق بحديثه عن العمل السياسي وفشله متراجعاً والجميع يطرح اليوم هذه الإشكالية والقول واحد عن فشل الأحزاب وعقم البرامج التي لا تطال الإنسان، عن أي إنسان يتكلمون؟ في الوقت الذي لا يرى هذا الإنسان سوى التهميش واعطائه دروسا في الذل والقمع ويطالبون أنفسهم اللحاق بركاب الثورة المعلوماتية وعولمة الكيانات وآلامها على العالم العربي الذي هو خارجها متباكين لا فاعلين. نحن شعوب تتلقى لا تنتج وأيضاً أعطى حيزا واسعا في هذا الحوار للمثقفين العرب وأزمتهم وتهميش فعاليتهم نظراً للخروج عن دورهم الطبيعي للفعل الحقيقي.

*** يبدو الموروث السياسي في المنطقة العربية مرهوناً بالمحددات الثقافية والفكرية خصوصاً أنه تم اقصاء المثقف عن دوره في تطوير البنى الاجتماعية، ونحن على مفترقين حيث القرن العشرين مضى ويستعد العالم لدخوله قرن جديد أكثر عصرنة ربما، إلا أن العرب كأنهم خارج المهام المترتبة عليهم لمواكبة مجريات الأحداث، د. ميشيل كيلو كيف تحدد دور المثقف بل ماذا يترتب عليه مع مطلع الألف الثالثة؟**

* من ناحية المهام وما الجديد سوى ضرورة تطوير أنفسنا لكي يلاحق العالم الذي يركض. من ناحية الأهداف، هناك هدف رئيسي هو ملاءمة أوضاعنا مع أوضاع العصر، ودفع أمتنا إلى حالة من النهوض وشعوبنا ومجتمعاتنا كذلك، وأن نردم الفجوة التي تفصلنا عن العالم، وأن نحدث دولنا. على المثقف إذن أن يشتغل على نفسه كي يتابع هذه النقلة النوعية التي تتم على المستوى العلمي، بالتقدم والتطور على مستوى العلم وما يتفرع عنه من نظريات ورؤىً ومن تقدمات فكرية معرفية في العصر الجديد الذي بدأنا في الذهاب إليه، ليس نحن فقط، بل العالم كله. أعتقد أنه بعد التجربة الأليمة التي مرت بها علاقة السياسة الثقافية في هذه المنطقة، والتي تميزت بأولية السياسة، وجعلت الثقافة حقلاً صغيراً، وابن عم فقيرا للسياسة. يجب على المثقف، وهذا ما كتبته منذ زمن طويل وعلى خمس حلقات، أن يؤسس لثقافة مستقلة قائمة بذاتها يمكن انطلاقاً منها أن يُؤصل مشروعا سياسيا عربيا جديدا. وأعتقد أنه واحد من أكبر عيوب السياسة العربية في المشروع الثوري النهضوي العربي الذي مررنا فيه كان أنه تأسس على مسائل اجتماعية واقتصادية وسياسية لكنه لم يقم على أرضية مشروع ثقافي كبير مهّد له بتغيير الوعي وتغيير الفكر ونظرة الأمة إلى نفسها، بتغيير موقع الإنسان من العالم، موقعه من نفسه، وموقع الإنسان من السياسة. لم تؤسس الثقافة حيزاً يمكن أن يقوم فيه حيز معقلن، حيز (مدقرط)، يمكن أن يقوم فيه مشروع سياسي معقلن ومدقرط، وهذا المشروع السياسي المحكوم باعتبارات أخرى، ووظائف أخرى، وانتهى إلى الفشل. الآن يجب أن تقوم الثقافة بتلمس عالم هو عالمها وعالم الواقع الموضوعي، وعالم الكون الذي نعيش فيه، لترسي في هذا العالم مشتركات وأسسا، نواظم ومعايير مستقلة عن مسألة النظام السياسي الاقتصادي الاجتماعي... الخ. معايير ليست رأسمالية وليست اشتراكية، لكنها معايير تصلح لنهوض فكرة العدالة والديمقراطية، وتصلح لأن يؤسس عليها مشروع سياسي. هذه وظيفة المثقف بالدرجة الأولى الآن.

الدولة القومية ألغت فكـــرة حقوق الإنسان

*** إذن يترتب عليه قراءة العالم بأعين جديدة. برأيك هل هناك مفترقات تاريخية مرَّ فيها القرن العشرون؟**

* في القرن العشرين مفترقان جوهريان، الأول كان قيام ثورة اجتماعية في الغرب، أي في النظام الرأسمالي، صحيح أنها قامت على هامشه وأطرافه، في بلد طرفي متخلف هو روسيا، لكنها قامت من تخطي النموذج الإقتصادي – الإجتماعي السياسي الموجود في المركز، وهو الرأسمالية. هذه المحاولة التاريخية الكبرى فشلت في نهايات القرن فعاشت حوالي ٨٠ سنة ثم انتهت إلى الفشل. وهذا هو المنعطف الثاني، فالأول كان خروجاً من الرأسمالية، والثاني هو الفشل. هذا الفشل يجعل الرأسمالية الثورة الوحيدة في تاريخ البشرية، والثورة الإجتماعية الوحيدة في تاريخ الإنسانية، ويجعل من الطبقة الوسطى وأفكارها قوة تاريخية كبرى. كنا نظن أن الطبقة الوسطى تركت دورها التاريخي للطبقة العاملة الآن نكتشف أن هذا الكلام تبسيطي. لا أعتقد أنه بالنسبة لنا يجب الوقوف مطولاً عند هذه المسألة، عن دور الطبقة الوسطى، فهي التي حملت في التاريخ الأوروبي، والآن في التاريخ العالمي رهانات التطوير والتغيير والعلمانية والعقلانية والديمقراطية والعقل... وحتى المشروع السياسي. وأعتقد إذا كانت فشلت، وهذا مهم بالنسبة إلينا، أمام ثورة الطبقة الوسطى في الغرب، وفي مكان طرفي من الغرب، فهي ثورة حاولت وضع نفسها خارج الرأسمالية، فإن مصيبتنا في العالم العربي أن الفشل الذي تم عندنا هو فشل الطبقة الوسطى، لأن

المشروع السياسي النهضوي العربي الذي عرفناه في شكلين أو بشكل رئيسي منذ خمسينات القرن العشرين هو مشروع الطبقة الوسطى، وكأننا وصلنا عبر هذا الفشل إلى حالة انعدام وزن، فلم يكن لدينا طبقة برجوازية كباقي الغرب، تقود مشروع تغييري تاريخي كبير، ولم يكن لدينا طبقة عاملة كما في الشرق، فقد كان لدينا طبقة وسطى، وباعتبار أن هذه الطبقة الوسطى قد فشلت، فكأن هذا فشل لمجتمعنا وأمتنا ولعقلنا.
نعود إلى مسألة المتغيرات، والإنعطافات والمفترقات. فإذا فشل المفترق الأول فإن ذلك بسبب قدرة المفترق الثاني (الرأسمالية المتجددة) على إحداث تبدلات بنيوية وجوهرية في تكوينها، وفي موقفها من العالم، وفي طبقية العالم، وفي موقع الإنسان من الوجود، حتى بالمعنى الفلسفي والواقعي العام. يقال تقليدياً إن الإنسان كان يعكس حالة العدم المادية بدءاً من الخمسينات، وبدأت الحالة المادية تعكس إرادة الإنسان ورغبة الإنسان وموقع الإنسان في الوجود. فهناك تبدل في علاقة الأشياء ببعضها. إذن فالنظام الرأسمالي أجرى تجديداً جوهرياً على نفسه وهذا التجديد طال كل شيء، وأنا أعتقد أننا نعاني من مأزق غير فشل الطبقة الوسطى، وهذا المأزق الثاني هو الفشل في الدخول أو الإلتحاق- من حيث التكوين والبنى والمقومات الأولية والقيم- في عالم الرأسمالية الذي ينتقل الآن إلى طور جديد في تطوره، وإلى مرحلة نوعية في التطور، ونحن فعلياً خارج أي سياق أو إطار أو حاضنة، أو تكوين تاريخي.

*** نفهم أن معاناة الطبقة الوسطى باعتبارها فشلاً للأمة، وثمة معاناة أخرى من فشل الأمة في الالتحاق بالرأسمالية في صورتها التي ورثناها عن القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بينما الرأسمالية تتعولم وتتطور، خصوصاً حين يصرح عدد من المفكرين أن المرحلة المقبلة تتمثل بتطويع العقل وابادة الأفكار.**

* أعتقد أن العكس هو ما يجب أن يكون، ولم أقل سيكون. فالذي يجب أن يكون ينتمي إلى حد كبير إلى عالم الأخلاق، وعالم الفلسفة العالمية، وإلى عالم الفلسفة التأملية، وليس إلى عالم الواقع العملي. منذ قليل قلت أننا بحاجة إلى مشروع ثقافي يؤسس لمشروع سياسي. الأولوية إذن لتأسيس الحقل الثقافي المستقل، الذي يتسم بالحداثة، والعقلانية والديمقراطية، ويقوم على أرضية كونية، وليس على أرضية ضيقة محلية، أو جزئية، وأربط الآن مستقبل العرب، والخلاص العربي، بوجود هذا الحقل الثقافي المستقل على أيدي المثقفين العرب.

*** ألم يصل العرب إلى إيجاد تجمع فاعل يقوم بنقد الأنظمة والقوانين السياسية؟..**

* لا لم يوجدوا ذلك. أوجدنا تياراً إسلامياً، شيوعياً، ليبرالياً، قومياً... لكننا لم نوجد الفكر الضروري المؤسس لشيء يتخطى هذه التيارات، أعود للقول إن التيار الإسلامي له مطلبية أو معيارية سياسية، لكنه لا يتركز على فكرة العقلانية، أو الجدوى، أو الكونية، أو الديمقراطية، فليس هناك أرضية مشتركة لهذه التيارات تجعلها تتخطى ذاتها كتيارات جزئية، تجعلها توجهاً عاماً للأمة فيه مشتركات تجمع هذه التيارات بعضها مع بعض، فالقومي ليس ليبراليا أو إسلاميا أو شيوعيا، والشيوعي ليس ليبراليا أو إسلاميا أو قوميا، والإسلامي ليس ليبراليا أو شيوعيا أو قوميا نحن بحاجة لشيء يتخطى خصوصية وجزئية كل تيار من هذه التيارات. هذا الشيء يخترق السياسي ويتخطاه، وهو ليس سياسياً بالضرورة، بل هو من طبيعة فكرية ثقافية معرفية تصلح لأن تؤسس وتترجم لشيء سياسي يتخطى هذه التيارات الجزئية. نحن لم نعرف هذا للأسف الشديد، وأعتقد أن مهمتنا الآن الإبتعاد عن فكرة الحل الإسلامي أو الشيوعي أو الليبرالي. فلن نخرج من مأزقنا مادمنا نقول ذلك، وسنخرج إذا وجدنا حلاً يتضمن توليفة تجمع كل هذه العناصر بعضها مع بعض في إطار صراعي ديناميكي وليس سكونيا يأخذ منها أحسن ما فيها، ويضعها في توليفة جديدة، وفي تجميع جديد يمكن أن تكون نقطة الثقل في هذه اللحظة على الإشتراكية، وتالياً على القومية، وتالياً على الليبرالية لكنه لن يخلو أبداً من لحظة ليبرالية، وديمقراطية، وإسلامية، وجدانية تنويرية دينية تسامحية. من لحظة اجتماعية عدالية، وقومية وحدوية.

*** اختراق هذه المسافات يتطلب جهوداً معرفية تستند**

على الفلسفة بشكل أساسي. سؤالي، أليس هذا يصب في احدى مناحي الإيديولوجيا؟...

* أنا انتقدت ذلك لأنه تم على المستوى السياسي ولم يتجاوز ذلك إلى أرضية معرفية ثقافية متخطية لوجهة النظر الجزئية. فانتقدت الشيوعي ليس لأنه مارس الشيوعية، بل لأنه لم يمارس إلا الشيوعية، والإسلامي كذلك فهو يقول الإسلام هو الحل ولا شيء آخر. برأيي أن هناك أرضية مشتركة يجب أن تكون قائمة على مستوى المجتمع، وعلى مستوى الدولة وعلى مستوى الفكر، وبداية على مستوى الفكر والتأمل، لتتخطى هذه التيارات الجزئية، وأن هذه التيارات الجزئية يجب أن تقوم على هذه الأرضية كي تكون تيارات قادرة على الحوار والتفاعل والإبداع.. وليست تيارات استعبادية حصرية استثنائية عزلية، وإذا شئت ليست غيتوية بالمعنى الفكري. أعود إلى سؤال الإيديولوجيا، فأنا ميال طوال عمري لاستخدام الإيديولوجيا بالمعنى الأول الذي استخدمها ماركس، وهو الوعي الزائف للواقع، أو الوعي الزائف لواقع زائف. فيما بعد أطلق على الماركسية إيديولوجيا، وكذلك الستالينية واللينينية لاشك أن هناك طابعا إيديولوجيا في كل فلك معرفي، وهذا الطابع الإيديولوجي يتجلى فيما يلي: أن تجرد المعرفة عن شروطها وضوابطها بشكل مطلق.. هذا إيديولوجيا فعندما أقول: الأمة العربية على حق، وأعتبر هذه الفكرة معصومة.. فهذا إيديولوجيا وليس واقعاً. عندما أقول: الطبقة العاملة الثورية.. فهذا تجريد للفكرة الواقعية عن شروطها وإعطاؤها طابعاً مطلقاً باعتبارها حقيقة مطلقة.. وهذا إيديولوجيا. وصرنا نتكلم بالدين والإيديولوجيا، فنديّن العقل والفكر ونؤدلجه. أعتقد أن في كل فكرة نزوعا إيديولوجيا، ولكل فكرة وظيفة إيديولوجية. فتحاول تصوير نفسها أنها معصومة، وتقدم نفسها كمعصومة. خاصة في الأجواء التي تنعدم فيها الديمقراطية والقدرة على التأمل العقلي الحر. العيب الأكبر للفكر العربي أنه كان فكراً إيديولوجياً، فيجب أن يقوم الفكر العربي على أرضية معرفية فكرية ثقافية هي بحد ذاتها عقلانية، مدقرطة تتيح لكل شخص بمعنى من المعاني أن يكون حامل قيم وفاعلاً تاريخياً. ولكل مجتمع أن يكون حامل قيم وفاعلاً تاريخياً. فأنا لا أؤمن بالإيديولوجيا لكنني أعتقد أن هذا الخطر هو خطر مائل وكبير، وأتصور أن الذي دمر الماركسيين هو تحويل الماركسية إلى إيديولوجيا. والمهم كيف نحصن نظرية للتحرير من أن تتحول إلى إيديولوجية استعباد؟. كيف نحصن فكرة من التحول إلى أداة وظيفية بين أيدي السلطات؟ كيف نحصن فكرة الحرية من التحول إلى أداة تستخدمها السلطة وظيفياً من أجل إدانة نفسها؟. هذه واحدة من أهم المشاكل برأيي.

* إذن كيف تحدد علاقتك بالسلطة؟

* كمثقف أعتقد أنه يجب أن توجد مجالا ثقافيا مستقلا عن السياسة، وأعتقد أن السلطة السياسية يجب أن تتميز في حيز ثقافي وأن تؤدي وظائفها انطلاقاً من هذا الحيز وليس أن تحول الحيز الثقافي إلى أداة دعائية، أو أداة لها، وأن تحول المثقف إلى إعلامي وطبال وزمار لها. بهذا المعنى يجب الفصل على الدوام بين السياسة كممارسة عملية وبين الثقافة – إذا شئت – كممارسة حقيقية، وكارتباط بقيم يجب أن تمارس السياسة وظيفة الرقابة على السياسة، وعلى السلطة، وأن يكون للمثقفين واجب تأسيس موقف مستقل عن السلطة، حتى لو كانوا يتعبونها، وحتى لو كانت تحظى بتأييدهم، وانطلاقاً من الموقف المستقل عليه بانتقاد السلطة قولاً وعملاً. فالسياسة ترتبط بمصالح، أما الثقافة فترتبط بقيم، وعالم المصالح يختلف عن عالم القيم، وباعتبار المصالح يجب أن تخدم في النهاية تنمية أشكال من القيم

السلطة السياسية يجب أن تتميز في حيز ثقافي وأن تؤدي وظائفها انطلاقاً من هذا الحيز، وليس أن تحول الحيز الثقافي إلى أداة دعائية، أو أداة لها

فعلى المثقف ألا يتنازل للسلطة في مسألة الصواب والخطأ، ويجب أن يكون جاهزاً كل الوقت لانتقاد ما تمارسه السلطة من سياسات ومواقف وما تتخذه من آراء.

* أي أن يكون اختلافياً مع السلطة أياً كانت هذه السلطة؟

* أعتقد أن المثقف الحقيقي يجب أن يكون على نقيض السلطة وعلى نقيض الواقع، فالمثقف المنسجم مع الواقع يفقد شيئاً كثيراً من خصوصيته.

* هناك من يدعو إلى مصالحة تاريخية بين المثقف والسلطة. كيف تنظر إلى هذه الإشكالية؟

* قلت منذ قليل أن عالم السياسة هو عالم مصالح، لكنه لا يخلو من القيم، فإذا كان رجل السياسة يعمل بدلالة عامة، والدلالات العامة هي دلالات قيمية على الأغلب، بدلالة مجتمع وليس دلالة مصالح جزئية، هي دلالة كلية وليست دلالة رؤى طبقية خاصة أو طبقية، بدلالات الغرض منها تنمية المجتمع إنسانياً وليس تنمية سلطته داخل المجتمع جهازياً وأمنياً...الخ. بدلالة مفاهيم وقيم كبرى مثل العدالة والمساواة والحرية والديمقراطية والمواطنة..الخ. وعلى ذلك أعتقد بإمكانية قيام مصالحة بين المثقف والسلطة السياسة.. بشرط أن يتنازل المثقف عن مكانه وأن يبقى حارس قيم وحارساً للحقيقة.

* هل يصح أن المنطقة العربية تتعرض لابتزاز مرة تحت راية الديمقراطية ومرات تحت ذريعة حقوق الإنسان؟

* صحيح، فنحن نتعرض لابتزاز، كما تعلم المنطقة العربية محتلة، لكن سبب تعرضها للابتزاز ليس هو السبب الذي تقوله الحكومات. حكوماتنا وأنظمتنا لا تتعرض لمؤامرات خارجية، هي تتعرض لضغوط تستغل نقاط الضعف البنيوية، فلو كانت أنظمة ديمقراطية لما ابتزها أحد ديمقراطياً، ولو كان لدينا حقوق إنسان لما ابتزنا أحد.. فالمشكلة أننا هنا نعيش في جو سياسي وأنظمة ليست فيها ديمقراطية وحقوق إنسان وعدالة، وليس فيها فكرة الإنسان الحر والمجتمع المستقل، ليست فيها فكرة المصلحة العامة المستقلة عن شخص الحاكم أو صاحب النظام، فالغرب يبتز هذه الأنظمة بنواقصها، ولا يبتزها لأنها مظلومة، وأن لديها الديمقراطية وهو يتقوّل عليها.. ولديها حقوق الإنسان، وهو يكذب ويقول هي تضطهد الإنسان.. هي أنظمة تفتقر إلى الديمقراطية وحقوق الإنسان والعدالة والمساواة والحداثة والتسامح بمعناه العام، والغرب يستغل نقاط الضعف هذه، وهذا من حقه، ونحن أيضاً نحاول أن نستغل نقاط الضعف.

* في هذا المعنى، ما هو مفهومك للسلطة؟

* أعتقد أن السلطة عندنا تفتقر إلى المفهوم الحقيقي للسلطة، فيجب أن يتوافر لديها حرية أفراد، فالمجتمع مجموع أفراد وأحرار، وبالتالي الدولة تعبر عن مجتمع الأفراد الأحرار الذي نسميه المجتمع المدني والدولة هي التي تعبر عن هذا المجتمع. وحيث لا يوجد مجتمع مدني لا توجد دولة، وما يوجد هو فعلياً سلطة تسلطية لديها حضور عام ومهمة عامة، ولديها عمومية كما يقال، لكنها سلطة جزئية في كل الأحوال، والدولة ليست سلطة جزئية، الدولة سلطة عامة، ولأن السلطة عندنا جزئية ليس لدينا فعلياً سلطة، لأن التسلط الشخصي أو الحزبي أو الطبقي تمارسه قلة لمصلحة قلة مع تغييب واستبعاد المجتمع وتغييب واستبعاد الدولة. هذا الذي يوجد عندنا ليس أخلاقياً أو عملياً، وهو امر واقع إن شئت، وهو يدمر فرصنا بأن تكون لدينا سلطة حقيقية، سلطة مبنية — سلطة تخضع لرقابات.. سلطة فيها توزيع أدوار، وسلطة فيها سلطات منفصلة هي تعبر عن تعاون سلطات منفصلة.. وسلطة فيها فكرة التداول.. (وهي ليست موجودة عندنا) فما هو لدينا تسلط منظم لقلة أو لشخص أو مجموعة أو تيار أو مصلحة، ورأسمال. هذا التسلط المنظم هو غياب المجتمع وتغييب الدولة، وبالتالي عدم وجود سلطة لها طبيعة وظيفية مجتمعية، سلطة ترى نفسها بدلالة المجتمع، وبدلالة الدولة. هنا السلطة ترى المجتمع والدولة بدلالتها. فالسلطة لاغية للمجتمع والدولة وبالتالي لاغية للسلطة باعتبارها وظيفة عمومية.

* ثمة من ينظر إلى المثقف العربي وعبر تلقيه للآخر الغربي بأنه تابع وليس في موقع المحاور له..

* أنا اخشى أن هذا الكلام صحيح. الآن هناك تحول

وانعطاف كبير بعد فشل الليبرالية والديمقراطية والاشتراكية، وإعادة تعريف الهوية الإسلامية، وبإعادة تعريف نفسنا بدلالة ماضينا، فقد كنا في البداية نريد تأصيل نهضتنا على أساس فكر حديث الآن نريد تأصيل نهضتنا – إذا شئت – بوسائل فكرية حديثة، وعلى أرضية هوية قديمة. في الحالتين نحن نرى أنفسنا بدلالة أعين غريبة. منذ أيام كانوا يشتمون هشام جعيط لأنه تكلم على الثقافة العربية بموقع المستهين، وهو على حق. في المرة الأولى كنا مقتبسين عندما أردنا أن نستوحي إما نموذجا ليبراليا غربيا أو نموذجا ماركسيا شرقيا سوفييتيا.. قلنا هذا القميص موجود ويجب أن نعد جسدنا لارتدائه وليس تعديله وتبديله وإعادة إنتاجه بحيث يلائم جسدنا الذي لم نعرّفه في المرة الماضية لأننا اعتقدنا أن هذا القميص يصلح لأي جسد، وبالتالي لا حاجة لأن تعرف نفسك من أنت. الآن نحن مستغرقون في إعادة أنفسنا كي نفصل لأنفسنا قميصاً جديداً لا نعرف حتى الآن ما هو، وليس هناك من يعرف ما هو؟ نعرف وسائله وأدواته نقول ديمقراطية وعدالة..الخ. لكننا نعرّف جسدنا هذه المرة إما بأعين غربية مباشرة (بالمعنى الإيجابي) أو بأعين خاصة بنا لكنها تتخذ موقفاً سلبياً من الأعين الغربية، فإما أن نرى أنفسنا بعيون استشراقية أو بعيون منافية قطعاً للاستشراق، وفي هذه الحالة الدلالة باتجاه الاستشراق موجودة أيضاً.. إما مع أو ضد.. لكن الضد هو شكل من أشكال الدوران في فلك الآخر.. ما نحن الآن.. ماذا نحن الآن؟ يقال الخطر الأكبر على هويتنا، ماذا يُقصد بهذا الكلام. هناك أجوبة كثيرة يقدمها الفكر العربي والثقافة والمثقفون العرب. ما هي هويتنا في النهاية. هل هناك شيء ثابت اسمه هوية العرب القومية، أو هوية العرب الثقافية، أو هوية العرب التاريخية، وهل هذا الثابت هو ثابت في كل الأحوال والأوضاع. فإذا كنت داخل إطار هذا الثابت لديك الفرد والجماعة والمؤسسة السياسية والمجتمع، ولديك فاعليات مثل فكرة العمل والسياسة والحرية، وإذا تغيرت داخل إطار هذا الثابت مواقع كل هذه العوامل ماذا يبقى من هذا الثابت؟. نحن الآن في حالة إنعدام وزن حتى بالمعنى الفكري والثقافي والمشكلة الكبرى أننا أصبحنا ننظر لانعدام الوزن هذا، ونرى أنفسنا بدلالته باعتباره شيئاً إيجابياً، وباعتبار خروجنا من العالم هو المعطى الجوهري لهويتنا أو باعتبار وظيفة اكتشاف الهوية هي تبرير بقائنا خارج العصر وخارج العالم. هذه مشكلة كبيرة، فقد رأينا أنفسنا بدلالة الغرب في الفترة الأولى، الآن نرفض الغرب لأننا نعتقد أن الرأسمالية غير مناسبة، وأن الإشتراكية فشلت، لكننا نأخذ بوسائل أسمها الليبرالية والتفكير الديمقراطي من أجل أن نستكشف أنفسنا، لكننا نفعل ذلك مرة أخرى إما إيجاباً أو سلباً حسب رؤية الغرب لنا، إما رؤيا استشراقية أو رؤية مضادة للاستشراق، لكنها تدور في فلك استشراقي في النهاية.

*** برأيك هل تراجع الأحزاب مرتبط بغياب المشروع السياسي؟**

* أعتقد ذلك بوجه عام، لكنني أرى أن الأحزاب العربية فشلت لأنها لم ترَ من العمل العام سوى الشيء السياسي الضيق، أو الحيز الحزبي.. فإذا أخذت ميشيل عفلق ومثالا، ويصدق نفس الكلام على خالد بكداش وأحمد لطفي السيد (وهو مفكر ليبرالي لكنه في النهاية تأسست على جهوده الفكرية أحزاب سياسية) وإذا أخذت أحدهم لن ترى سوى قضية الضيقة والجزئية، وباعتبارها قضية سياسية لا يرى لها أي عمق ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي أو ترجمة اقتصادية، بل يراها باعتبارها مسألة محصورة في السياسة لكنها في الوقت نفسه مسألة المسائل بالنسبة إليه، والمسألة العمومية الوحيدة، مع أنها بكل المعايير مسألة محصورة وجزئية، وهكذا أخذوا يعممون، ويؤدلجون رؤيتهم السياسية الضيقة ويعتبرونها رؤية شمولية وعامة وفلسفية، ميشيل عفلق كان مؤمناً إيماناً أعمى أنه يطور فلسفة إيجابية، مع أنه لم يقل في حياته عشر كلمات عن العلاقة بالفلسفة، وكان فكره القومي فقيراً إلى درجة لا تخطر بالبال، وأتحدى أن يقول لي إنسان كتب بحثاً في شيء أسمه المسألة القومية أو عرّف الأمة العربية. هذه أدوات العمل، أليس كذلك؟ عفلق أخذ مجموعة مسبقات فكرية وطبقها على الأحداث واستنتج معنى بعض الاستخلاصات الهدفية أو الغائيات الشعاراتية إذا شئت،

وقال هذه إيديولوجيات الأمة العربية، ففلسفة ومعركة وهوية الأمة العربية الفكرية. إذا أخذت خالد بكداش، وأن الأمين العام للحزب العربي هو المثقف الأكبر في الحزب العربي، وأنه مازال يستشهد حتى الآن بخالد بكداش على أنه مفكر، فمثقف الحزب العربي لا يقول لأمينه العام هذه الثقافة، وإنما مثقف الحزب يأخذ من الأمين العام الثقافة، وهذه مشكلة كبرى، وبالتالي يخضع نفسه ككائن مثقف بالسياسة، وليس بالمعنى الذي عناه ماركس وأنجلز ولينين للسياسة، التكثيف الأعلى لجهد المجتمع من أجل التحرر، وتحولت السياسة إلى تكتيك ولعبة حزب. وصار هناك تتفيه وتحقير للثقافة والمثقفين، الحزب السياسي لم يشتغل فعلياً سياسة بالمعنى العام وباعتبارها تكثيفاً لفعاليات مجتمع يريد أن يتحرر أو اكتشاف لشروط تحرر الفرد الإنساني والهيئة المجتمعية. وهكذا فهمتها الدنيا كلها، حتى الليبرالية التي أنتجت الثورة الفرنسية فهمتها هكذا، و (روسو) كتب عن السياسة باعتبارها العقد الإجتماعي، وهو فهمها أنها عقد سياسي. بحثوا في شروط جعل الدولة (الشيء الذي قاله هيغل في يوم من الأيام) تنمي الحرية، فمهمة الدولة ومهمة السياسة تنمية الحرية. ما هي مهمة السياسة عندنا.. القيام بانقلابات.. تستولي على ضباط جيش تعرف كيف تعارك خصومك سياسياً في الحيز السياسي المقفل والضيق التي تلعب فيه. تأسست السياسة في الغرب مع فكرة أرسطو التي تقول إن الإنسان ذات حرة جديرة بالحرية بغض النظر عن صفاتها الموضوعية، وسواء كان غنيا أو فقيرا، طويلا أو قصيرا، حاكما أو محكوما، عبدا أو سيدا، وبالتالي أعتقد أن ما نمارسه من عمل عام ليس سياسة بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالغائب هو الذات الإنسانية الحرة التي من مهام السياسي تنمية حريتها، وعندما تقرأ ماركس تقول هذا مسيح جديد، ولا تجد إلاّ الإنسان والإنسانية، وأعتقد شخصياً أن جوهر الماركسية هو التفتيش عن الشروط الواقعية لتحرر هذه الذات الإنسانية الحرة باعتبارها ذاتا مجتمعية وتاريخية، وهذا كله غاب عن المشروع الشيوعي مثلما هو غائب عن البعثي، وفكرة الليبرالية تحدد أن الإنسان ذات حرة، والمجتمع ذوات حرة، وأن مهمة الدولة القومية كما تقول (حنة أرندت) لا تظهر فكرة حقوق الإنسان وفكرة المواطنة إلا مع ظهور الدولة القومية، إذن أن الدولة القومية ألغت فكرة حقوق الإنسان وألغت فكرة المواطنة. المشكلة أننا يجب أن نعيد النظر في كل البديهيات، نحن لا نمارس السياسة، بل نمارس التسلط باعتباره عملاً عاماً.

*** ألم يتبلور في هذه الأحزاب أصوات مستقلة عن قياداتها، كتجربة رياض الترك مثلاً؟**

* أعتقد أن أهمية مشروع رياض الترك تكمن في مجموعة نقاط: الأولى، أنه حاول إعادة تعريف السياسة بالمعنى الذي تحدثت عنه، وأنه شخصياً ينطلق الآن في رؤيته من إعادة مشتركات سياسية، من معيارات سياسية، متخطية لتعريفه عن نفسه كحزب شيوعي، فهو أخذ عن ياسين الحافظ فكرة أن السياسة تقوم على أرضية متخطية للنظام الاقتصادي – الاجتماعي، هي ارضية عامة، أرضية الفرد الحرفي، مجتمع منتجين أحرار كما قال ماركس. والدولة التي مهمتها الأساسية تنمية الحرية، والسياسة التي هي فاعلية تتخطى جزئياتها، فاعلية عامة وشاملة، إذن أعاد إنتاج نفسه على أرضية جديدة تصلح لأن يبني عليها مشروعا سياسيا تاريخيا كبيرا، وأعتقد أنه حتى الآن هو يمسك بهذا الشيء الثمين. الشيء الثاني، مصالحته لحزبه ورؤيته، صالح هذه النظرة مع الواقع العربي، القائل لم نعد بحاجة إلى قميص خارجي نجبر الجسد العربي على ارتدائه، وفتح أمامنا تعريف ما هو الجسد العربي؟ وما هو القميص الخارجي؟ ما هي الماركسية التي نريدها؟ هناك مئة شكل من الماركسية. هناك الماركسية السوفييتية التي رفضوها بالمطلق منذ البداية، نريد ماركسية عربية ديمقراطية في مجتمع حاضن للسياسة فهو أرضها، وبالتالي السياسة باعتبارها فاعلية من المجتمع وللمجتمع وليست أحزابا تحرك مجتمعات، وإنما بشر يملكون رهان التحرر والحرية، ومجتمعات علمناها وتعلمت كيف تراهن على الحرية وتحرر نفسها بقواها. ماركس لم يقل مثل لينين، أن الحزب السياسي يجب أن يشكل ثورة وطليعة تحرر المجتمع. ماركس قال:

تحرير المنتجين من صنع أيديهم، ومات وهو يقول ذلك، مع أنه كان في ايامه أحزاب مثل الحزب الديمقراطي الإجتماعي الألماني الذي كان يأخذ ٣ ملايين صوت بالإنتخابات. وقال: (تحرير المنتجين من صنع أيديهم) وربما كان انهيار المعسكر الإشتراكي أعاد الإعتبار للفكرة، فأنت لا تستطيع أن تحرر بحلف قليل عبيداً، ولا تستطيع أن تستعبد أغلبية باسم الحرية، لأنك ستنتهي. أعتقد بوجود مفاتيح أولية في تجربة رياض الترك وحزبه. هذه المفاتيح تمت مواءمتها بشكل من الأشكال مع الواقع في سوريا، وتعرف على المستوى السياسي لم يسمح للتجربة أن تستمر وتأخذ أبعادها.

*** هل لعب السوفييت دوراً في ذلك؟**

* نعم، والنظام لعب دوراً فاعلاً، وكذلك الأحزاب الموجودة، وأعتقد أن خالد بكداش كان يرى منذ اليوم الأول حتى وفاته خطورة هذه التجربة عليه، لأننا كتبنا عشرات المرات ماذا تعني السياسة، وأنهم لا يدركون أمراً هم غير مؤهلين لإدراكه أو فعله، وبالنهاية هو خطر عليهم، وهم يرون خطره، فالتجربة توقفت عملياً، ولكنها تستعيد الآن نشاطها وفاعليتها وحضورها على الأقل فيما يدلي به رياض من تصريحات وأخذه من مواقف ويصدر عنه وعن التجمع الوطني الديمقراطي من نشرات وكتب ومقالات ودراسات.

*** برأيك هناك مشروع أو برنامج سياسي عند هذا التجمع؟**

* لا أعرف. إسأل رياض، أعتقد أننا أمام مأزق مضاعف فلم نستطع الإلتحاق برأسمالية متبدلة، وبفشل الطبقة الوسطى التي حملت في التجارب الأخرى مشروع الثورة، فأعتقد أن التحدي أصبح أكثر من كونه لحزب رياض، حتى لو كانت الفكرة الأولية التي تلمست الواقع. يجب أن يكون هناك جهد هائل على المستوى الثقافي ثم على المستوى السياسي من أجل اكتشاف شروط التقدم والتحرر في مجتمعاتنا وواقعنا، لكن باعتبارنا ننتمي إلى واقع وتاريخ، وننتمي إلى واقع عالمي وكوني وننتمي إلى حاضنة فكرية وعالمية، ولدينا خصوصية تاريخية معينة، فلا نضحك على أنفسنا، فنحن في النهاية عرب أنتجنا في حاضنة جغرافية تاريخية اقتصادية معينة هوية معينة اسمها الهوية العربية الإسلامية التي تفاعلت مع التاريخ ومع العالم بدرجات مختلفة من النجاح والفشل، ومرت بمراحل مختلفة من النجاح والفشل، وتقدمت وتراجعت، وصعدت وانهارت وتعيش الآن أزمة وجودية وتاريخية كبرى منذ عشرة قرون. أعتقد أن هذا ما يجب أن يحدث، هذا الجزء الكبير والإستثنائي، وهو أكبر من أي حزب، وربما يعبر عن نفسه مستقبلاً في حزب كبير. كان عندنا أساتذة يعتبرون أن الحقيقة ليس لها حزب، فالحقيقة مفتوحة لكل المنابر. ولكن عندنا كل اثنين يلتقيان يعتبران أنهما حزب الحقيقة ويريدان الحجر على كل الناس.

التيار الإسلامي له مطلبية أو معيارية سياسية، لكنه لا يتركز على فكرة العقلانية، أو الجدوى، أو الكونية، أو الديمقراطية

*** في الحديث عن واقع حقوق الإنسان في العالم العربي، كيف تلخص هذا الأمر؟**

* نحن لا نملك فكرة أن الإنسان ذات حرة (الفكرة الارسطية) وبالتالي لا نملك الأساس الذي تقوم عليه السياسة، فكيف يكون عندنا حقوق للإنسان ليس له حقوق أبداً أبداً. فالإنسان ذات حرة يعني حق في أن يكون من يريد، أن يكون باعتباره منضوياً في هيئة اجتماعية له الحق ما يريد أن يكون ضمن إطار توافقات عامة مع هذه الهيئة الإجتماعية، توافقات متفق عليها هذه هي الحرية.. الحرية أن تكون رجلا مفتوح الأيدي، مفتوح العقل، مفتوح الإمكانيات تتحرك في مجال مفتوح، وبالطريقة التي تحددها أنت. لكن هذه الطريقة ليست فردية ١٠٠٪ وإنما هي طريقة متوافق عليها بشكل عام مع المجتمع. ليس لدينا هذه الحرية أو تلك التوافقات. والقول بالمجتمع المدني دون وجود تعاقدات

غير موجود بالمعنى السياسي والفاعل، (فهو موجود ككتلة وتوافقات عامة)، وكحجر مرمي في البرية، وكعدم، وككتل جامدة. إذن ليس لدينا الفرد أو الحرية أو التوافقات المنظمة للحرية. هو مشارك بالموافقة عليها وقبولها. انطلاقاً من الذات الحرة (برزت فكرة المواطنة منذ أيام اليونان) ثم توسعت مع الثورة البرجوازية، مع الليبرالية وظهور فكرة الديمقراطية، والثورة البرجوازية التي هي أهم شيء حدث في تاريخ البشر عند ماركس، ولم يكن ما هو أهم منها سوى الإنسانية التي اسمها الإشتراكية، التي هي المجتمع التشاركي. إذن كنا نسعى لرأسمالية في يوم من الأيام من موقع متأخر عنها كثيراً، فهي تجاوزته وهي أفضل منه. وهذا واحد من الإنجازات الستالينية البائسة التي جعلتنا نعتقد أن حرية الإنسان شيء غير هام، فهي بالنهاية تعتقد أن الإنسان الفرد غير موجود، وهناك العامل، ولا يوجد من يتخطى المواصفات الموضوعية للإنسان، فهي رأت المواصفات الموضعية وألغت الإنسان، وسأعود إلى هذه الفكرة لأهميتها بالنسبة إلى الدين.. إذن ففكرة الإنسان الحر الذي كان مواطناً عند اليونان، أصبح مواطناً كونياً، وبالتالي قامت فكرة المواطنة والسيادة الشعبية وحقوق الإنسان، وأصبحت الأخيرة حقوق المواطن، وماركس قال: «لماذا أعطيتم الإنسان الذي هو المواطن المجرد الذي لا وجود له حريات مطلقة هي حقوق الإنسان، وأعطيتم المواطن الذي هو الإنسان المشخص العامل والمنتج حريات مقيدة». كان يجب أن يعطى المواطن حريات مطلقة. ماذا عملوا في الإتحاد السوفييتي وفي التجربة الستالينية (لا حريات إنسان ولا حقوق مواطن)، ويقولون أن الستالينية هي الماركسية والماركسية فشلت. نرجع إلى الفكرة، لو رأينا مواصفات الإنسان كونه عاملاً أو فلاحاً أو مثقفا أو برجوازيا.. وانطلاقاً من كونه ذاتاً حرة وبدلالة كونه ذاتاً حرة، ولم نَرَ ذاته الحرة انطلاقاً من مواصفاته التي هي في النهاية ألغت الذات الحرة لما وصلنا إلى هذه الأصولية القائمة الآن، لأن جوهر الأصولية الدينية بالمعنى الفلسفي والفكري أنها ترى المؤمن ولا ترى الإنسان، أي (تحول الإنسان إلى غير إنسان). الإنسان عندها إنسان بقدر ما هو مؤمن، وباعتبار الخصيصة الجوهرية للإنسان كونه إنساناً، والخصيصة الثانوية كونه مؤمناً. هذه إحدى المواصفات الموضوعية للإنسان، وفعلياً عندما يلغي الجزئي العام نصل إلى الأصولية، فالأصولية في تعريفي هي إضفاء طابع مطلق على صفة جزئية، وعلى واحدة من المواصفات الفكرية التي تلغي الخصيصة الجوهرية والتعيين الجوهري، فعندما نقول الطبقة العاملة معصومة، وقد كانت في مرحلة سابقة طبقة مقدسة، وكون الإنسان عاملا هي صفة جزئية، والجوهري أنه إنسان، ثم أنه يعمل، فترى العمل بدلالة الإنسان وليس العكس، فمجرد القول أن العمل هو الشيء الجوهري أصبحت متحدثاً باسم أصولية شيوعية. الآن في الإسلام هناك المؤمن وليس الإنسان، ففكرة الإيمان أكلت فكرة الإنسان، وعند الشيوعيين فكرة العامل أكلت فكرة الإنسان، وفي البرجوازية فكرة البرجوازي أكلت فكرة الإنسان، فأنت أمام أصوليات في النهاية. كيف نخرج من هذه الأصوليات؟ يجب أن نعيد للإنسان فكرة وجوده ثم نعطيه حقوقه، فإذا كان موجودا كمؤمن وكرجل سلطة، وكمخبر، وكعامل، كيف سنعطيه حقوقه، سنعطيه في هذه الحالة حقوقه الجزئية.. وهيغل يقول: «المجتمع الشرقي فيه رجل واحد حر هو رجل السلطة أو صاحبها وهذا هو العبد الأكبر لأنه عنده كل الحريات، وأخذ حريات الجميع».

*** هناك عدد من المنظمات التي تعمل في الشأن الحقوقي ومركزها في الغرب الأوروبي أو الأمريكي، وهناك منظمات مرتبطة بالحكومات، مع انها منظمات أهلية أو هكذا تطرح نفسها، برأيك كيف يتم توضيح المفارقة بين التحدث باسم الدولة والخروج على مفاهيم الدولة وتتعارض مع توجهات الدولة بآنٍ معاً؟**

* سبب ذلك انتهاك حقوق الإنسان، فلو كانت حقوق الإنسان متاحة، فأنا لا أؤسس منظمة للدفاع عن حقوق الإنسان في بلد فيه حقوق للإنسان، بل أؤسس منظمة ربما قضائية أو قانونية لمراقبة انتهاكات حقوق الإنسان، لكني لا أؤسس منظمة للقتال من أجل حقوق الإنسان، وفرضها. في فرنسا، منظمة تراقب انتهاكات

حقوق الإنسان، لكن لا توجد منظمات تطالب بحقوق الإنسان في قوانيننا، وعلى ذلك فهي موجودة في الواقع وأنتم تشوهون سمعتنا لأسباب سياسية لا علاقة لها بحقوق الإنسان وهذا كذب. فليس هناك حقوق إنسان في العالم العربي. فما هي حقوقك إذا كان أي موظف، وفي أي لحظة كانت ينتهك جميع الحقوق التي تتمتع بها، إذا كان لديك حقوق.. وحتى قبل فترة قريبة كان يقال أن هذا البلد أو ذاك منع ضباط الأمن أن يعتقلوا عشوائياً أي شخص يريدونه دون العودة إلى رؤسائهم. هذا أمر واقع، فأنا إذا كنت ضابط أمن وأنا في مطعم ورأيت أحدهم يجالس بنتا جميلة، أو لم يعجبني شكله، أعتقلك ولا أحد يحس بذلك أو يسأل عنك. وهذه الحقوق القابلة للإنتهاك ليست حقوقاً، فهي ليست (مقوننة) أو متوافقاً عليها أو قائمة عملياً. في دول العالم العربي ليست هناك حقوق إنسان، وليس هناك حقوق لأحد. حتى الوزير لا يملك حقوقا أكثر منك.. فأنت يهينك الوزير، وهناك من يهين الوزير وينتهك حقوقه و(يبهدله)، فالنظام هو عبد ومستعبد، أو عبد وشخص واحد حر هو فعلياً العبد الأعلى. لأن من يأخذ جميع حقوق الناس ليس لديه في النهاية حقوق، فهو عبد كبير هو نظام عبودية كبير متسلسل ولا يشعر بوطأته إلاّ الشخص (الذي تحت الكل). وهو في رأيي يتمثل في بلادنا في المرأة والطفل، لأن المرأة في تسلسل النظام هي كائن مضعضع، فترى جامعية متفتحة ومتعلمة ومتزوجة شخصاً أمياً، والمجتمع معه ضدها. ثم الطفل الذي ليس له حقوق أبداً، فترى طفلاً في الباص يضربه أحدهم وينهضه من مقعده. للأسف الشديد أن الأنظمة تقول لنا إقرأ القوانين، ويا لها من قوانين، عندنا حقوق إنسان وحقوق مواطن، وحقوق اجتماعية وحقوق اقتصادية.. لدينا مثلاً حق العمل وهو حق مقدس ومن ثوابت الحياة البشرية.. عند الأميركان شيء أسمه حق السعادة، وهو من حقوق الإنسان.. نحن لا نريد ذلك.. نريد الحق في العمل. هل تتجرأ أن تذهب إلى وزارة الشؤون الإجتماعية والعمل وتقول لي حق بالعمل ويجب أن تجدوا لي عملاً؟. سيحيلك إلى حالة أمنية، وهنا المصيبة الكبرى التي تعيدنا إلى أصولية رؤية العام بدلالة الجزئي.. والعودة إلى الأنظمة التي تريد أن تحرر (هذه انتهت بعد أن هلكونا فيها في يوم من الأيام) يجب أن نتصل بهيئات رقابية وقضائية ونخبرها أن فلانا عمل كذا وظَلِمَ ونطالب بمحاكمته محاكمة عادلة ولا نقول نريد حقوق إنسان، فمنذ خمسين سنة لا يعتقل أحد في فرنسا لسبب سياسي أو بسبب آرائه، في التلفزيون يقول صحفي لـ(ميتران) أنت كذاب يا سيادة الرئيس، عندما كان يتحدث عن جلب المعتقلين الفرنسيين من إيران. فأجابه ميتران سأقاضيك (لكنه لم يبعث عشرين عنصر أمن لاعتقاله أو اغتياله)، فأجابه الصحفي: أنا أهينك عامداً متعمداً وسأقيم عليك دعوى لأنك تكذب على الشعب الفرنسي.

*** لا أدري إلى أي مدى حرك كلامنا جوارحك، لكن تبقى هناك فسحة تستطيع أن تقول فيها ما شئت..**

* أعتقد أنه كتبت كثيراً حول إعادة التأصيل أم في مرحلة فشل جزئي أو مرحلة نجاح جزئي أو مرحلة عودة إلى الذات.. هي تعبير عن الدوخة التي لم تنته.. أعتقد أن المفردات الضرورية لعملنا أن يكون عقلنا حدثياً وليس عقل الآخر الموجود فينا، فهذا العقل الذي يشكل ويكوِّن فينا تاريخياً ينطلق من واقعنا الحالي الذي تشكل تاريخياً، وليس باعتباره إفرازاً غربياً أو شرقياً أو خارجياً. ألا نغلق نوافذ عقلنا.. أن ندرك أن العالم ينتقل بسرعة البرق إلى حالة جديدة يتوقف عليها مصيرنا إلى فترة طويلة، وليس هناك فرصة لأن نغلق أنفسنا دونها، فنجاتنا ليس أن نغلق أنفسنا، بل هلاكنا في الإنغلاق والتغريب، وعلى كل إنسان أن يواجهها باعتبارها مرحلة مصيرية وحاسمة، وفي عشر أو خمس عشرة سنة سيتوقف عليها كما قلت مصيرنا لعشرات أو مئات السنين انطلاقاً من أن لدينا (مونة) وخاصة إنسانية هي هذا الشعب والأمة والفرد العربي، وباعتقادي أن الأحداث لم تفت في عضده، وأن الأمة جاهزة للسير في مشروع تاريخي كبير إذا وجد من يساعد على أن تبدأ الخطوات الحقيقية في هذا الإتجاه. وهؤلاء هم المثقفون في الدرجة الأولى ثم الساسة، ويجب ألا نستهين بأنفسنا كمثقفين.

حـــوار : **أحمد محمد سليمان**

شــاعر من سوريا

عبدالكريم كاصد:

اغترابنا كالسائر في الهواء بين أقوام لا نعرفهم

وفي أجوبته عبر هذا الحوار لا يغالط عبدالكريم كاصد رؤيته الشعرية، ولا يفلسف بما يثقل كاهل الشعر، فهو متمسك بقناعة أن للشعر من يحميه ألا وهو الشعر نفسه، بهذا لم يمت المتنبي وأبونواس وامرؤ القيس، رغم اننا لا نملك نصوصا حوارية معهم حول ما قدموه من ابداع..
اذن فلندع القارئ يدخل عالم كاصد بلا مقدمات أخرى..

- ١ -

أركض حين يجن الناس
محتشدين أمام الواجهة المفروشة بالقنفات
أهرع مسحورا بين السيارات
أحمل كرسيا
ومصابيح ملونة
لكني أخشى لمس مخدات الأعراس
وأخاف النسوة
أسأل أحيانا
هل يتزوج هذي الأيام الناس؟

من قصيدة (أمام موبيليات العرائس)

* كيف ترى دخولك من وهم الطفولة الى حقيقتها؟ وأي الأشياء تفاعلت في الذاكرة جعلتك تعيد هذا العالم وتلك الخبرة في ضوء الحاضر؟

* كاصد: «من وهم الطفولة الى حقيقتها» هو تعبير الشاعر والناقد محمد الأسعد، اتخذه عنوانا لدراسة له، قيمة حقا، عن مجموعتي «النقر على أبواب الطفولة»، في كتابه «مقالة في اللغة الشعرية»، يقصد به الخروج من عالم الافتراض والايهام والدخول في عالم التجربة، حيث تلعب الفعالية الشعرية، على حد تعبيره، دورا محررا للوعي من رواسب الافتراضات والايهامات التي تنشئها الثقافة السائدة، وهذا يعني العودة مجددا الى الطفولة، والتوكيد على أن هذه العودة ليست حلما بل هي واقع حسي يتجه نحو أحلامه.

كتبت المجموعة إثر مروري، ذات يوم، في ساعة متأخرة في الليل، في مناطق في البصرة القديمة، لم أطأها منذ زمن طويل، كانت مسرحا لطفولتي ولأحداثها الغابرة، فاستيقظت وكأنني اكتشفت شيئا غفلت عنه زمنا.

ومنذ ذلك الوقت وأنا لا شأن لي سوى التفكير بهذه المجموعة التي استحضرت أحياء وموتى وأحداثا غابرة مظلمة لا أدري من أضاءها: الشعر أم الذاكرة أم كلاهما؟

لم يعد الماضي غائبا بل حاضرا يسكنني ولم يحضر معه الطفل بل المدينة بأكملها: أسواقها المتنقلة مع الزوارق، نوتيوها المسنون الذين لم يهبطوا المدن، عشاقها الذين يقودون حبيباتهم الى الأنهار، عمالها الذين يقلبون صناديق التمر طبولا للسمر في الليل لين لينهضوا ديوكا صائحة في الفجر، أكواخها التي يختلط فيها الناس بالزنابير والدجاج والأسماك المنشورة على الحبال كالغسيل، الباحات الرطبة، الأبواب المفتوحة على السراديب، العميان الذين يرقصون حول النيران، المباغي المغلقة، العاهرات اللواتي يرحلن باكيات وسط سباب القوادين وضحك المارة، الأمهات اللواتي يندبن بناتهن القتيلات رغم الفضيحة، الأطفال الذين يموتون، القبور التي تضيء للموتى، البلهاء الذين أخضرت لحاهم ولم يهرموا، الرواة الذين يعبرون مقاصير «ألف ليلة وليلة» في الأحلام ليدخلوا المصحات في الواقع، جامعات الملح في الصحراء يقلن تحت العباءات المنصوبة بالعصي، الحمالون الذين كنا نكنس طريقهم من الحصى لئلا تنغرس أقدامهم الثقيلة تحت الأحمال، الأطفال الذين يحملون فوق رؤوس النسوة ملفوفين بالعباءات السوداء في المآتم أيام عاشوراء المقدسة، السجناء الذين يخرجون مصفري الوجوه من هواء السجون وهم يتحدثون عن أسماء وأحداث نجهلها نحن الأطفال.

دغل كثيف من الواقع

مآتم وأعراس وطفولة لم تستنفد بعد، رغم أني كتبت عنها ديوانا كاملا هو ديواني الثاني «النقر على أبواب الطفولة» فمازال في داخلي ذلك الطفل يرافقني ويقودني إلى ممالك أبعد.. ربما لم أرها بعد.. لدي ديوان آخر عن الطفولة مهيأ للطبع بعنوان «فوانيس».

– ٢ –

* **البصرة مدينتك التي تصفها «ساعة لا تدق»، وجسور من خشب تصل الأعداء بالأعداء، وضريح لا يعرفه غيري «هذه البصرة التي تحترق، بجسورها الخشب، وأنهارها المحفورة بالدمع، وخيولها المربوطة في المساجد، وسفائنها المطلية بالقار» ما الذي تستطيع إعادته في القصيدة؟ وكيف تصل الى عالم البصرة القديم.. عالم الطفولة المسحور برقصات الزنوج، وغناء الصيادين والبحارة، ورائحة الخليج والغرباء، والنخيل، وعمق التراث العربي الإسلامي؟**

* كاصد: في قصيدة (كتاب البصرة) تتأكد الوحدة الزمنية التي تحدث عنها الأسعد بجوانبها الأكثر اتساعا حيث الحاضر يدخل في نسيج الماضي، فلا تفصح القصيدة عن زمن محدد للمدينة، اذ يتجاور فيها الناس والأشياء والحوادث وتتداخل فيها الأزمنة، فلا حاضر ولا ماضي بل مدينة تتسع لكل أناسها وأحداثها وأزمانها، وكأن المدينة، في تشابكاتها هذه، تنفي حريها الدائرة وموتها المعلن بل انها تكاد تنفي واقعها ذاته بكل ما فيه من حاضر وماض ومستقبل، لتحيله الى طقس أو أسطورة:

«... حين تأتي الريح من جهة الصحارى، يخفضون

رؤوسهم للرمل ينتظرون مثل لقالق ملوية الأعناق.. مر الرمل والأعناق مطرقة، وجاء الصحو والأعناق مطرقة..

ومر ومر..

أهل البصرة ارتدوا تماثيل»

وقد تختفي البصرة في مدينة أخرى: «أم ترى ارتحلت بين لغط الأقوام في مدينة أخرى» أو تضيع: «أسواري الحجارة والسماء سفينة تمضي وبيتي النخل أهجره وأنتظر الطريق اليك» أو تعلن موتها وانبعاثها: «أي أعاجم مروا عليك؟ عساكر رفعت بيارقها ويضع دساكر محيت، وأهلي كيف قاموا من مجازرهم يسوون الثياب (تلطخت..) ويغافلون الجند؟ أهلي كيف جاءوا بي إلى نهر تيبس فانتهيت الى خرابك؟ أول الآتين كنت وآخر الآتين، تنقطع السلالة في، أبصر في غدي أمسي، نتجمع القبائل فيك: هذي الرحبة الدهناء، تلك خريبة الأعراب، ذلك الجامع المفروش بالحصباء، أين أنا؟»

غير أن البصرة – الطفولة تظل حاضرة هناك وسط كل هذه التحولات:

.... هل تأتين بين سلالك الخضراء؟ بين (البيفاوات) الجميلة تنقر الأقفاص؟ في باص الجنوب وضجة العربات؟ هل تأتين؟ أخضر ماؤك النهري نستبقيه أياما ونرحل.. (كم وودت لو انني استبقيته في الحلم) ماذا لو قلبت الليل والساعات؟ ماذا لو شربت وصيتي بالماء؟ ماذا لو جلبت الساحر الهندي واستوقفتك الليلة؟...

ماذا حل بالبصرة؟

– ٣ –

وقبل موته بلحظتين

أطل في الغرفة،

واستدار هادئا

يكتم في عينيه دمعتين

دعوته أن يستريح

ثم نهضت خلفه

- لأفتح الباب –

عثرت بالضريح

*** مرثية «الشاهدة» عن أبيك، هل هي مرثية العراق– الخراب الذي امتد من البصرة ليشمل الأرض والانسان، أم مبعثها الطفل الذي يكتشف أو يحاول الاكتشاف من خلال الموت الأشياء من حوله ولكن بشكل ساخر وعابث بعالم الكبار؟**

* كاصد: حين رثيت أبي رثيت فيه ما يواجه الخراب، رثيت فيه فضائل الانسان العراقي البسيط التي أعتقد أنها قوة هذا الإنسان في مواجهة الأحداث، وتقلباتها وشرك المفاهيم وغموضها. لقد فاجأني حقا مأتمه المحتشد بالمعزين من معارفه وأصدقائه والناس البعيدين والقريبين ممن أعرفهم ولا أعرفهم وهو الرجل البسيط الأمي.

رثيت فيه طفولتي التي مضت والتي فقدت أعز شهودها، ويفاعتي أيضا اذ كان لي صديقا او ابنا– ان شئت– «وكنت لي الصغير تعاشر الجيران» رأيت من يدخل مجلس العزاء ويركع لينتحب أمام الناس، وهذا ما لم أره في أي مجلس عزاء آخر، والاغرب من ذلك أن هؤلاء الباكين، لم التق بهم من قبل.

ليقبل المرضى الى وليمتي

وحاملو الأطباق، والوحش الذي يلعق ركبتي، والمشيعون، والمجللات بالسواد، والنائحة الخرساء، والأجيرة المطلية اللسان، والعصا، وغاسلوه (حين مسحوا عن وجهه الماء بكى) وشجر الكافور والسدر، ودمع القارئ الأعمى، وماء الورد، والعمائم الخضراء، والأطفال، والمنتحب الراكع ذو العقال (لم ير الجسر الذي أوصله للبيت مغشيا عليه..)، والمعاول السوداء، والمواقد المنصوبة الأحجار، والنيران، والأحذية الرطبة، والماء الذي يقطر من سرادق العزاء،

والنائم في العراء

والدموع

ليقبل الجميع

فلن يجيء...

رأيت أناسا يتقدمون مني ليفضوا لي، شفاها او كتابة، ما صنعه أبي من جميل اليهم، أحدهم قال لي إنه كان موقوفا لم يكفله أحد حتى أتاه جاء أبي ليخرجه من السجن.

لقد كان أبي أرحب من ثقافتي، وأكثر صدقا من

حماستي، وأعمق دراية ومعرفة بالناس، وأهم من كل ذلك أكثر تسامحا وإحساسا بالعدل:

(حين أبصرني مرة أبخس الكيل أمسكني

ثم علمني أن أجوع)

كان موته قمة له وهاوية لي.

— ٤ —

اللغة والبناء:

*** القصيدة كيف تولد عندك؟ هل هي حلم أم غناء صارخ في البرية؟**

*** كاصد:** قد تكون القصيدة حلما، وقد تكون صرخة في البرية أو في غرفة مغلقة، انها قد تتسع لتشمل الحياة ذاتها وقد تضيق فتصبح كرأس دبوس، انها يمكن أن تكون قصيدة ويتمان أو قصيدة هنري ميشو، قصيدة المتنبي أو قصيدة أبي تمام ولا غرابة في ذلك فليس ثمة ما هو أضر بالشعر من تعريفه، الشعر هو ما يعرفني لا ما أعرفه، أما ولادته فهي لا تحدد بزمان أو مكان معينين، وإن كان لكل قصيدة جيدة مكانها وزمانها الخاصان، ولعل من مساوئ الشعر هو افتقاده هذين العنصرين: زمان القصيدة ومكانها، حين يصبح نظما لا معرفة، تجريدا لا تجربة محسوسة محددة، عندئذ تتشابه الأصوات والتعابير وبالتالي الأزمنة والأمكنة، ولعل ما يثير الاستغراب حقا أن البعض يرى في هذه الظاهرة تقليدا أو محاكاة للشعر الغربي، بينما يعرف أي مطلع على هذا الشعر، حتى من خلال الترجمة، ان لهذا الشعر أعلامه واتجاهاته العديدة ورؤاه الانسانية النازعة إلى كل ما هو أنسي حي، لا ما هو تجريدي خارج زمن الشاعر- ولا نقول زمن الناس- ومكانه.

— ٥ —

تجسد قصائدك الحياة بتجلياتها المختلفة، ايقاعها اليومي ولقطاتها المألوفة والنادرة، ولكنك تحاول ببعض المقاطع من القصائد أن تأخذ منها شفافيتها أو مرحها، ان صح التعبير، في اختزالك الفلسفي لها، مثلا في قصيدتك «الحذاء والملك» يختزل هذا المرح والتهكم الساخر لحساب الفكرة، وفي قصيدتك الجميلة «عراقيون» نرى ارتفاع النشيج المر وتلك الأسئلة الموجعة، ثم يختفي صوت الشاعر كريم:

«عراقيون

يفترشون أضرحة الأئمة والأقارب ثم ينتشرون، ينسون البكاء، كأنما قدر العراقي المقابر والرحيل مجنح القدمين، يحمل سعفه ونذوره ويؤوب مخذولا يجر دموعه، ويحطم الألواح، يوقد في الهجيرة ناره، ويغيب في ليل من الأشباح».

كاصد: لا اعتراض لدي على ما تراه في شعري، وحين أجيب عن سؤالك فان اجابتي ليست ردا أو تفنيدا بقدر ما هي توضيح لقراءة أخرى خاصة بي، ربما لا تكون صحيحة.

لا أدري إن كان القارئ على معرفة بشعري كله او بعضه أم لا، لذلك أخشى أن يكون حديثي مجردا حتى وان اجهدت نفسي أن أكون فيه على النقيض مما أدعيه. قصيدة «الحذاء والملك» هي واحدة من مجموعة أعدها للنشر بعنوان (قفا نبك)، تحتوي على قصائد هي حكايات بالفعل نشرت قسما منها في جريدة (الحياة) تحت عنوان (حكايات من الحمراء) و(شواهد) أما هذه القصيدة فقد نشرت في كراس احتوى على أسئلة وجهت لي.

تحتوي قصيدة (الحذاء والملك)، حقا، على فكرة مثلما احتوت على مرح وتهكم ساخر، أما الى أي حد اختزل المرح والتهكم الساخر لحساب الفكرة فهذا ما لا أستطيع أن أقرره ولكنها، كما أظن، تصب في هذا المنحى الذي وجد لدى شعراء آخرين، روادا وغير رواد، والذي اعتمد الحكاية أداة شعرية، وهذا المنحى يوجد في الشعر العالمي بأجمعه، كما أظن، أيضا، من خلال اطلاعي على ما تيسر لي من آداب هذه اللغات.

وما أراه ضارا هو ابتعاد شعرنا الحاضر عن هذا المنحى، ولا أعني بهذا النمط من الشعر الاقصوصة ذات البداية والنهاية والحبكة- ولا ضير أن تكون ذلك- وإنما أعني به اعتماد هذا الشعر المادة الحياتية التي تقرب من القص والتي تختلف عنه باختزالاتها وايحاءاتها وتميزها عما سواها من أنماط نثرية أخرى، لذلك حين يرد تعبير «لحساب الفكرة» أفكر في النثر لا بالشعر، بالنثر المجرد، وهذا ما أظن أن قصيدتي سعت

الى تجنبه غير أن النثر، كما أرى، ضروري أحيانا للشعر كعنصر من عناصره الكثيرة لكسر حدة البلاغة التي مازالت تزحف الى شعرنا المعاصر بأشكال شتى. الحقيقة أن القصيدة هي ثلاث حكايات لا حكاية واحدة، وأعتقد أن الحكاية الأولى هي الأساس وما الحكايتان الأخريان الا اضافتان يمكن حتى الاستغناء عنهما دون أن يضرا بهيكل القصيدة، لذا أجدني أمام اختيارين: الاحتفاظ بشكل القصيدة الحالي أو الابقاء على الحكاية الاولى فقط، وأنا أميل الى الاختيار الثاني، منعا للالتباس، وقد قرأت الحكاية الأولى وحدها في الأمسية التي أقيمت لي في برلين مؤخرا.

أما بالنسبة إلى (عراقيون) فان اختفاء صوتي في المقطع الذي ذكرته لا أراه يضر بقصيدتي فقد يكون صوت الجوقة صوت الشاعر نفسه حين يكون الشاعر واحدا من الناس، المقطع الذي ذكرته في سؤالك أرى فيه صورتي الشخصية مجسمة في المرآة.

إن الشاعر ليس صوته الخاص بل العام ايضا، ولا يعني العام دوما اختفاء صوت الشاعر أو ذاته بالعالم يغتني خاص الشاعر ويصل الى مساحات أرحب. والعام لا يعني ايضا أفكارا أو مواقف مسبقة، بل تجربة واختبار ومعرفة بالناس شعورية وغير شعورية وهذا ما يميزها عن شعر الأفكار. هذا لا يعني انكار ما للأفكار من قوة في الشعر وانما يعني أنكارها مجردة في الشعر والا لكان شعر المواعظ والفلسفات الميتة شعرا.

من جهة أخرى فان الشعر الذي هو محض لعبة شكلية إنما هو شعر لا حياة فيه، وإن بدا ان له تأثيرا خاصا في حاضر الشعر، ان كثيرا من الشعراء الشكلانيين لم يتبق منهم سوى أسمائهم حتى وان كانوا كبارا او ألفت الكتب العديدة عنهم، إنهم شعراء ذوو اهمية في تاريخ الأدب لا في الأدب نفسه.

المرأة والحب:

- ٦ -

*** كثيرا ما يتحدث البعض عن تجاربه «العظيمة»، السجن والكتابة... الخ ولكنه يغفل او يتجنب الحديث عن هموم القلب ورغباته الدفينة، ويجعل من حديث الحب المحطة المهملة، فما الذي تحمله «نزهة آلامك» من هذه الهموم؟ ولماذا نرى في قصائدك نوعا من المازوشية في تذكر الحبيبة: ففي قصيدتك «هل سأراك حقا؟» تقول:**

لعينيك عشر غزالات تبكي
وشجيرة ورد يتساقط
وقبر صغير.. صغير لا يتسع لاثنين
لقدميك..
سأفرش أحزاني
وأقول. اتبعيني
تقولين سأتيك حافية يا حبيبي
بزهرتي ويدي الناحلتين
ولكن...
هل سأراك حقا؟
هل سأراك حقا؟
وفي قصيدة «غناء» تقول:
«وداعا»
ومرت خيول المساء الأخير
وأطفأت الريح قنديلها
الى أي ركن صغير أوت
إلى أي ركن صغير؟
سأمسح عن شعرك الثلج...
أدخل قبوا وأغلقه
لست ميتة
وأنا لست ميتا
وأنا قربي الشمعتين
لنصبح بيتا
فكيف تفسر ذلك؟

* كاصد: لا أدري هل سيكون لتفسيري جدوى بعد أن قدمت تفسيرك ورأيت نوعا من المازوشية في تذكر الحبيبة ولا أدري أيضا هل تعبيرك هذا مجازي أم حقيقي؟ ولكنني سآخذ ما هو أيسر لأقدم اجابتي او تفسيري على حد رأيك.

أحقا أن هذه القصيدة مازوشية؟ الاجابة قد تكون بـ«ربما»، وربما بـ«لا» غير أن المازوشية في القصيدة تبدو بعيدة الاحتمال حين نعرف انها كتبت عندما ودعت زوجتي، أول مرة، قبل ما يقرب من عشرين سنة

هاربا عبر الصحراء، على جمل وكانت مريضة وقد لحقتني فيما بعد، من هنا يأتي هذا التساؤل:
هل سأراك حقا؟
هل سأراك حقا؟
إن اشارتك لهاتين القصيدتين تسرني رغم اختلافنا في التفسير، فأنا يسعدني الإشارة الى قصائدي القصيرة لان من لا معرفة لهم بالشعر أو بقراءته، كثيرا ما يميلون الى الأسئلة العامة الضخمة والإشارة الى القصائد الطويلة فقط.

– ٧ –

كان الشاعر العربي ومايزال يتمثل في الحب او الغزل صورة الحبيبة، ولكنك ترى الحبيبة من خلال نفسك، فهي صورة لظلك، لقلقك الملازم لك:

أنت لم تلمحي قامتي تنتظر
في الضجيج المباغت هادئة
أنت لم تلمحي قامتي حين تمتد....
في غرفة الانتظار
أنت لم تعرفي غرف الانتظار
والهدوء المباغت وقت السفر
وضجيج السفر
أنت لا تعرفين السفر

كاصد: وهل تريدني أن أرى الحبيبة من خلال غيري؟ سامحك الله
نعم قد تكون صورة لظلي وقلقي وقد لا تكون، وفي هذه القصيدة (ثلاثية السفر) ليست الحبيبة صورة لظلي، لقد أردتها هكذا ولكنها كما يبدو من القصيدة– لا الواقعة التي هي خاصة بي– أبت أن تكون تلك الصورة صورة الظل.

السفر والاغتراب

– ٨ –

(الحقائب)، (وردة البيكاجي)، (الشاهدة)، (نزهة الآلام)، هي شواهد وعوالم لرحلة العذاب، حيث يصبح الجمل الذي هربت عليه من العراق عبر الصحراء هو «القبر» وأنت «الشاهدة»، كيف تؤرخ، ان صح التعبير، تاريخ اغترابك: هل تؤرخه بالمنفى أم بما قبل النفي؟
كاصد: اغترابي قبل المنفى وبعده.. ولكن الاغتراب الأخير هو ما يعنيني فاغترابي الأول كان طبيعيا.. كان اغترابا هو وليد صراع حقيقي في أرض حقيقية وبين أناس اعرفهم ويعرفونني، اما الثاني فهو اغتراب السائر في الهواء بين أقوام لا تعرفهم، وأوطان لا تنتمي اليها، ووطن بعيد لا تعرف متى تعود اليه، ولقمة عيش لا تدري متى تفقدها، وأطفال افتقدوا لغتهم حتى وان تحدثوا بها وما اليها من تفريعات، لذلك يدهشني عندما اسمع من يتحدث عن محاسن المنفى إلا إذا كانوا يعنون مساوئه التي أصبحت حقا محاسن لدى نفر كبير من الساسة والأدباء في المنفى.

– ٩ –

*** ما الذي أعطاك المنفى وما الذي أخذه منك؟**
* كاصد : مهما أعطاني المنفى فانه اخذ مني الكثير وهل هناك ما يؤخذ منك أكثر من الأرض والناس؟
إنني أعرف ما أخذ مني المنفى ولكن لا أعرف ما أعطاني حقا؟
نعم.. اعطاني الفقر والمرض والجوع والتنقل الدائم من وطن الى آخر، ولكنه اعطاني أيضا الارادة التي تصلبت، والمعرفة، ونار الشعر القاتلة.
(إنني لم أنشر إلا الجزء اليسير من شعري وتجاربي المختلفة).
الشعر العراقي اليوم:

– ١٠ –

*** أين يتجه الشعر العراقي اليوم، مع تعدد الأصوات والمنافي؟**
* كاصد: من الصعب تحديد مسار للشعر العراقي وللشعر بصورة عامة، ولكن يمكن القول إن الشعر العراقي موقعه المتميز في خارطة الشعر العربي، فلا يزال شعراء كسعدي يوسف والبريكان يواصلون عطاءهم، وكذلك شعراء الأجيال التي أعقبتهما، غير أن الشعر العراقي لم يحظ بالاهتمام من قبل النقاد، فالدراسات عن شعر الرواد وجيل الستينات تكاد تكون معدومة. ثمة شعراء مهمون أصدروا مجموعات شعرية عديدة لاتتم حتى الاشارة إليهم في المتابعات النقدية، كحسين عبداللطيف، وكاظم الحجاج، ومهدي محمد علي، على سبيل المثال، والأخير أصدر أكثر من خمس

مجموعات شعرية حتى الآن، وكتب قصائد مهمة اعتبرها من النماذج الجيدة في شعرنا العراقي، كقصائد (البئر) و(تنويع على مشهد) و(شيخوخة)، وغيرها من القصائد المتناثرة في مجموعاته العديدة، كذلك ثمة شعراء مهمون أهملهم النقد ولم ينتبه الى انجازهم الشعري، أما الأجيال الشابة فثمة أسماء عديدة تواصل تجربة من سبقها وهي ليست بحاجة الى بركات الآخرين لتقديمها فهي أقدر على تقديم نفسها بنفسها من خلال مواصلتها الكتابة، أما استصغار الآخر باسم الأجيال والاقدمية فالشعر ليس وظيفة، ولعل مسؤولية النقد وانشغالاته بما هو يومي عارض تتضح اكثر في اهماله الاشارة الى أعمال شعراء توفوا منذ سنوات في المنفى وهم مصطفى عبدالله، ومحمد طالب محمد، وقاسم جبارة، والاول كتب قصيدة اعتبرها من بين أجمل قصائدنا التي كتبت عن المنفى ألا وهي قصيدة (الأجنبي الجميل).

إن التعريف بشعرائنا وأجيالنا الشعرية، ومعرفة مسار شعرنا لا يمكن انجازهما من خلال الاشارات والتلميحات التي لا تخلو من جانب شخصي، بما فيها شارتي هذه، وانما من خلال الانطولوجيات والدراسات المتأنية واصدار المجلات المتخصصة حتى لا نكون تحت رحمة مسؤولي الصفحات والمجلات الثقافية الذين أثبتوا جدارة بكل ما ليس له علاقة بالشعر أو تحت رحمة الموظفين من الاكاديميين.

إن تأكيدي على الانطولوجيات للأجيال المختلفة ليس القصد منه التعريف بهؤلاء الشعراء، فأكثرهم ليسوا بحاجة الى مثل هذا التعريف، وانما تقديم ما هو جميل لقرائنا وللأجيال القادمة والتعريف بجمال لغتنا وحيوية شعرنا وقدرته على استيعاب ما يدور حولنا في حياتنا، أما ترك الفوضى القائمة على حالها، بفضل صحفيينا الاكاديميين، واكاديميينا الصحفيين، فلن يعود على شعرنا بأية منفعة سوى ترديد أسماء ليس لنا سوى ألفاظها على حد قول شاعرنا الرصافي رحمه الله. إنني أتساءل ما قيمة كل شعر الفرزدق والاخطل وأمثالهما من الفحول أمام شعر هؤلاء المجهولين الذين جمعهم أبوتمام في مختاراته «الحماسة»؟ ولولا الحماسة اما كان مصير هذا الشعر الضياع؟ أو لا نتشكك الآن في قيمة شعر شعراء قدمهم النقد لنا بصفتهم شعراء من الطبقة الأولى؟ حتى البحتري لم ينج من هذا التشكيك، يذكر صلاح عبدالصبور في سيرته الشعرية انه لم يجد بيتا واحدا جيدا في شعره، هذا ليس رأيي/ ولكني أورده هنا للتعبير عن نسبية ما يقال في الشعر؟ فلو تصفحت آراء النقاد القدامى وقرأت ما أوردوه للبحتري من أبيات على انها النموذج الجيد للشعر مثل «آلام على هواك وليس عدلا» و«أجدك ما ينفك يسري لزينبا» و«أصفيك أقصى الود غير مقلل» ... الخ، لاحترت في تقدير الأذواق ولبدا لك عبدالصبور محقا في رأيه الى حد ما وإن أجحف في التعميم فلا شيء في هذه القصائد غير جرسها الحلو الممتع.

– ١١ –

*** الشعر الذي أصبح لك وطنا، مملكة للحرية على حد قولك، كيف ترى يتجسد في كتابتك؟**

*** كاصد:** قلت من قبل في لقاء أجري معي وأعيد هنا ما قلت: إن الشعر بالنسبة إلي مملكة للحرية، حتى لو انقطعت سنوات عن نشره لا عن كتابته، هوية حاضرة حتى في غيابها، فهو يبزغ فجأة في اية لحظة، في عينين عابرتين، في وجه مألوف أو غريب، في زاوية مهملة، في علاقة ما، وفي لحظة قد تكون الأبدية ذاتها.

– انه حاضر في رؤية الشاعر للأشياء والعالم، وفي اختياراته في طريق المعرفة، لكن حضوره ليس معلنا بل خفي هادئ يكاد لا يرى، وحضوره العلني الوحيد هو القصيدة.

قد ينطرح سؤال آخر لا يتحدد فيه الشعر بعلاقته بالشاعر التي هي علاقة خاصة جدا، وانما يتحدد بغيره من وسائل العصر التي نشهدها وهي تتطور بشكل هائل: هل الشعر ضروري في هذا العصر؟ هل ثمة متسع للغناء؟ الجواب سيكون بالايجاب حتما، ولكنه ايجاب مفعم بالشك. هل سيعود الشاعر ثانية نبيا صارخا في البرية؟ أم أنه سيكون أكثر دهاء مثلما نرى الآن في محاولته التلاؤم مع ما يحيط به من مؤسسات واعلام يقول من خلالها كل شيء إلا الحقيقة.

هل الشعر غاية أم وسيلة؟ لعب قد يشير أو لا يشير الى

حقيقة؟ لا أدري ولكنني سأظل أبدا وفي مخيلتي مثال الشاعر الغائب.

- ١٢ -

*** كيف ترى مكانة الشاعر وكيف يتجسد دوره في الواقع؟ ودور قصيدته في التغيير؟**

* كاصد: ليس لدي توهم ان الشاعر نبي أو قديس، ولكنني مازلت أرى أن للشاعر دورا إن لم يتجسد في الواقع، فعلى الأقل في لغته، وقد يكون لهذا الدور، فيما بعد، تأثير في الواقع نفسه (كما يطرح ذلك إليوت في مقالة له عن وظيفة الشعر الاجتماعية)، وحتى هذا الدور الذي يوعزه إليوت للشاعر لا يخلو من مبالغة في تقدير دور الشاعر، مهما كان عظيما، فقد تكون لغة الشاعر العظيم عائقا في تطور اللغة نفسها وفي تطور الشعر أيضا (كما يذكر إليوت في مقالة له عن ملتون)، وقد يكون الشاعر مهرجا حين يكون بوقا للسلطة ونجما في المهرجانات وهذا ما شهدناه ونشهده في المهرجانات والاحتفالات الرسمية، كما ان الأمثلة على الشعراء الساعين الى الشهرة بأي ثمن لا تحصى، وقد جر هذا المسعى الباطل الى احاطة الشاعر بالحواريين والمريدين من صحفيي الدرجة العاشرة وهواة الأدب ومقاوليه، لا بل ان الشاعر قد يكون مهرجا في اللغة نفسها.

لكنني من جهة أخرى- اذا صرفنا النظر عن التفصيلات اليومية والاجواء الأدبية ذات الطابع الخاص- استطيع أن أشبه مكانة القصيدة بالنسبة الى الشاعر بتلك المكانة التي كانت تتصف بها الاسطورة بالنسبة للانسان القديم في مواجهة عالمه الغامض، فالعالم المعاصر يشتد غموضا كلما اتجهنا صوب المستقبل، وهذا ما لم يكن في حسباننا من قبل، فهل سينقذنا الشعر كما انقذت الاسطورة انسانها القديم؟ أشك في ذلك، إنه مجرد تساؤل للاقتراب من حل يخص الشعراء أنفسهم، غير أن هذا الحل الذي يقترحه السؤال معرض لمخاطر شتى، فما أسهل أن تتحول الاسطورة الى شعوذة حواة.

- ١٣ -

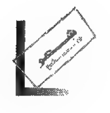
*** تقول إنني أميل الى الشعر الذي يحدثني بلغة البشر لا بلغة الآلهة، ألا ترى معي أن الخطابات التي تستهين بعقل المتلقي هي لغة الشعر العراقي والعربي السائدة مع بعض الاستثناءات؟ وعلى الصعيد نفسه تتسلق القصيدة ذات النبرة الخطابية والحماسية على حساب جمالية الشعر بسبب لجوء البعض الى الغموض والاثقال بالبلاغات التي لا معنى لها؟**

* كاصد: الخطابات والنبرة الحماسية وغياب جمالية الشعر والغموض، كل ذلك يمكن أن يغتفر، فهو ليس بالضرورة مقصودا لذاته، وقد يكون تعبيرا عن قدرات محدودة لشعراء محدودين، ولكن ما لا يغتفر هو هذا النقد المجاني الذي يجعل من هذا النتاج العادي الشائع نموذجا يحتذى، أن يكتب الشاعر قصيدة رديئة، ليس ذلك بمسألة ذات شأن، ولكن ما يستوقف الانتباه حقا هو ان يكتب ناقد مقالة رديئة عن شاعر رديء، وقديما أشار القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» إلى ان عيوب الشاعر لا تسقطه بل تسقط الناقد الذي يقتصر عليها في تقييمه. إن تشويه عاطفة القارئ لا تقل أذاة عن تشويه أفكاره، لا سيما إذا كان وراء أحكام النقد هذه دوافع مبعثها المنفعة، ولا أعتقد أن هذه الظاهرة ستختفي مادام النقد لم يعد حوارا مع النص الأدبي أو تساؤلا، بل أصبح تابعا لثقافة سائدة قائمة على القمع والأحكام المسبقة.

إنني أتساءل: ماذا سنخلف للاجيال القادمة اذا استمر وضعنا على هذه الحال؟ أي ذوق سنخلف لهم وأي نماذج سنشير اليها قائلين: هذه عبقرية لغتنا؟ يمكنك ان تتصفح اية مجلة لترى أي نقد يمارس.

إنني أخشى ما أخشاه ان يصبح نقدنا بلا ذاكرة، منقطعا عما سبقه من اجيال نقدية وشعرية، إذ كيف نفسر غياب شعرائنا، قدامى ومحدثين، ابتداء من احمد شوقي وانتهاء بالسياب عن الدراسات الحديثة الا ما نراه من النزر اليسير من الاشارات والكتابات الصحفية المكتوبة عنهم. إن مئات بل آلاف الكتب تصدر سنويا في اللغات الاجنبية عن شعرائها، أين نحن من هذه الظاهرة؟

حوار: **محمد جعفر** *



رفائيل ألبيرتي

امتداد شعري بشساعة البحر

خالد الريسوني *

آخر العقد في جيل ٢٧ الشعري:

في يوم ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩م توقفت نبضات قلب شاعر عالمي كبير، عرف كيف يكون شاعرا وشاهدا ومثلا أعلى في الصدق، وفي الحب، وفي التسامح لقد رحل باتجاه البحر ناشرا كلماته المضيئة البهية أشرعة، وحده البحر يستطيع أن يحتضن شاعرا بحجم رفائيل ألبيرتي آخر شعراء جيل الـ٢٧ في أسبانيا، جيل فيديريكو غارسيا لوركا، وجيراردو دييجو، وخورخي جيين، ولويس ثيرنودا، وفثينطي ألكسندري، وداماصو ألونصو وبيدروساليناس.. وغيرهم..

كان شاعرا، وتشكيليا وعاشقا للبحر الذي نسج معه حكايات وله متجددة بتجدد الزمن، آخرها رغبته في أن يتم نثر رماد جثمانه في مياه خليج قادش، قرب مسقط رأسه وشطآن طفولته التي تطل عليها قرية بويرتو سانتاماريا ببياضها الناصع، بياضها الذي يشبه قلب الشاعر، لقد عاش هذا القلب نابضا على مدى قرن، وكتب بالحبر السري تغريبة الفتوة، وألم الحرب الأهلية التي مزقت اسبانيا في الثلاثينات، كتب عن إنكسارات حلم شعب، وعن فضاءات المنفى الذي عانقه أكثر من ثلاثين سنة منتظرا العودة إلى وطنه والتي تمت بعد وفاة الجنرال فرانكو وتحقيق المصالحة الوطنية في إسبانيا: «خرجت منها وقبضتي مشدودة وعدت بيدي مفتوحة رمزا للسلام والإخوة بين الإسبان» ولد رفائيل ألبيرتي سنة ١٩٠٢ بـ«بويرتو دي سانتاماريا» في قادش، عاش جزءا من طفولته بمسقط رأسه، حيث تابع دراسته الابتدائية بمدرسة اليسوعيين، وفي سنة ١٩١٧ انتقلت أسرته الى مدريد، فتوقف الشاعر عن متابعته الدراسة الثانوية، متفرغا للرسم والتشكيل حيث أعد أول معرض تشكيلي له سنة ١٩٢٢، وخلال فترة خلوده للراحة بسبب المرض في «سييرا كوادا راما» (جبل بالقرب من مدريد)، شرع في محاولة نظم الشعر، وإن كان قد استمر في مزاولة التشكيل، إلا أن الشعر سيشغل بعد ذلك حيزا هاما وأساسيا في حياة ألبيرتي يقول عن تلك الفترة:

«لم يكن لدي وضوح حول المهنة التي سوف أمارسها مستقبلا، فقط كنت أؤمن في قرارة نفسي أنني شاعر».

وفي سنة ١٩٢٥ سينال الشاعر رفائيل ألبيرتي الجائزة الوطنية للآداب، مناصفة مع شاعر آخر من جيل ٢٧ هو خيراردوديجو، عن مجموعته الشعرية الأولى المعنونة بـ«بحار في اليابسة»، وفي سنة ١٩٣١ انخرط الشاعر في الحياة السياسية، وساهم مساهمة نشيطة في تعبئة الجماهير أثناء الحرب الأهلية الاسبانية من موقعه اليساري، فشارك في التجمعات الشعبية التي كانت تنظم في المدن لمواجهة الزحف الفاشي الفرنكوي الذي اكتسح جنوب اسبانيا وأصبح يهدد العاصمة مدريد.. بعد أن وضعت الحرب أوزارها وخسر الشاعر أحد رهاناته إثر انهزام المعسكر الجمهوري المنتخب شرعيا، سيختار

* شاعر ومترجم من المغرب.

رفائيل ألبيرتي المنفى شأنه في ذلك شأن العديد من المثقفين والكتاب والسياسيين الإسبان، سينتقل كلاجئ سياسي من وهران الى باريس ثم بوينس أيريس فروما، قبل أن يتمكن من العودة الى وطنه اسبانيا بعد نهاية الدكتاتورية والانتقال الى الديمقراطية بوفاة الجنرال فرانكو، وسيرشح ألبيرتي لشغل منصب نائب عن منطقة قادش في مجلس النواب، وإذ سيتم له ذلك فإنه سيتخلى عن المقعد البرلماني بعد مدة قصيرة ليتفرغ للشعر وللرسم، وسيعود الى قريته الصغيرة التي لن يغادرها إلا في مناسبات قليلة.. حصل الشاعر على عدة جوائز أدبية هامة مثل: جائزة لينين للآداب ١٩٦٦ وجائزة سيرفانطيس للآداب ١٩٨٣ كما منح درجة دكتوراة شرفية من كل من جامعة قادش وجامعة بلنسية.

عن مسرة ألبيرتي الأدبية:

يحقق شعر رفائيل ألبيرتي إدهاشا لقارئه، بسبب تنوع موضوعاته وايقاعاته وأساليبه، لقد قال عنه خيراردو دييجو «انه شاعر الجد، وشاعر السخرية» والحقيقة أن انتاج ألبيرتي واكب مختلف التحولات التي عرفها الشعر المعاصر في اسبانيا خلال قرن من الزمن، فقد شهدت القصيدة الشعرية عنده تلوينات مختلفة بدءا بالأشكال التقليدية والباروكية ومرورا بما اصطلح عليه بالشعر الخالص وصولا الى الاتجاهات الطليعية كالسوريالية مثلا.. لقد عبر ألبيرتي في شعره عن رؤى انسانية عميقة موظفا السخرية، واللعب بالألفاظ والكلمات، والألم والحزن والعشق والانتماء والموقف السياسي الثابت والملتزم، والقلق الوجودي... الخ، سيصرح هو نفسه سنة ١٩٣١ قائلا: «لقد حاولت ولوج العديد من المسالك مستغلا في أحيان كثيرة تلك الأساليب الجمالية التي أحس ميولا تجاهها. الشعراء الذين ساعدوني، والذين مازلت أحتفظ لهم في نفسي بتقدير وإعجاب كبيرين هم خيل فيثينطي والشعراء الغنائيون الاسبان المجهولون وجراثيلاسو وجونجورا ولوبي دي بيكا وبيكر وبودلير وخوان رامون خيمينيث وأنطونيو ماشادو»، لكنه بعد فترة قصيرة سيصرح بأن أعماله السابقة عن ١٩٣١ كانت شعرا بورجوازيا، وانه يراهن على جعل ابداعه الشعري في خدمة أهداف سياسية ثورية، لكن أعماله اللاحقة أي تلك التي كتبها خلال وبعد الحرب الأهلية لم تكن في الواقع إلا تطويرا لتجربته الشعرية السابقة، أي أنها لم تخلق تلك القطيعة الجذرية مع انتاجه السابق، وقد صنف جل النقاد الذين درسوا شعر ألبيرتي تجربته الى مراحل خمس:

١ - **المرحلة الأولى:** وتمثلها المجموعات الشعرية الثلاث الأولى لرفائيل ألبيرتي وهي تتميز بحضور غنائية شفافة تعتمد بشكل أساسي على التراث الغنائي الشعبي الاسباني القديم:

أيلتي يا هذا الصديق الطيب
أيلتي البيضاء
الذئاب قتلتها
على حافة الماء
الذئاب يا هذا الصديق الطيب
تلك التي فرت عبر النهر
الذئاب قتلتها داخل الماء

قصيدة «أيلتي» من مجموعة «بحار في اليابسة»

إن مجموعة ألبيرتي الأولى «بحار في اليابسة» ١٩٢٤، وعلى غير المتوقع من باكورة شعرية، تتضمن أشعارا وقصائد في منتهى الاتقان، ويعتبر مصدر الإلهام الأساسي في هذا الكتاب هو الحنين المتأجج إلى المكان الذي يمثل الصفاء وبراءة الطفولة، المكان الذي أنجب الشاعر، وكان شاهدا على طفولته الغضة، وهو أرض قادش المنفتحة، على عالم البحر بمراكبه وأشرعته ونوارسه وبحارته، يستحضر الشاعر جزئيات المكان من موقع اغترابه بمدريد، وتشتعل الرغبات العنيفة في أعماقه لاستعادته عبر الذاكرة رغم بعده المادي وعائق عجز الذات عن اختراق المسافات، فيغدو التذكر من خلال الكتابة وسيلة لتحقيق تواصل الذات مع رغبتها:

البحر ، البحر
البحر ، وحده البحر!
لماذا يا أبتي أتيت بي

إلى المدينة؟
لماذا نبشت عني البحر!
في الأحلام، تسحبني العاصفة
من القلب
تمنى لو تمضي به
لماذا يا أبتي أتيت بي هنا؟

قصيدة «البحر، البحر»

من مجموعة «بحار في اليابسة»

إن الحنين يتحول الى حزن وقتامة تلامسهما وهما ينسكبان في غنائية مرهفة قال عنها خوان رامون خيمينث بأنها «خفيفة الحركة، مليحة، ومومضة: شديدة الأندلسية» فالأبيات الشعرية ترشح بالضوء وبالبياض، وبالألوان الحية الملتمعة، وقد صاغها الشاعر في أشكال خفيفة، اقتبسها من الغنائية التقليدية في التراث الشعري الشفوي الاسباني لكنه عرف كيف يجعل هذه الصياغة متفردة، وحركية، ومشذبة، إلا أن هذا لا يلغي وجود بعض السوناتات في «بحار في اليابسة» يقول:

«على مركبك قاعدة عمود خضراء من طحالب البحر
من رخويات، من محار، من زمردة نقشت
أيا ربان الرياح والسنونوات
وشحتك بوسام موجة البحر
تنشر لك السواحل ذات الواجهات المتعرجة
عند مرور سكتك أغنية
أيها البحار، الإنسان الحر الذي تتمايل له البحار
ببرقياتك اللاسلكية حدثنا عن نجمتك القطبية
أيها البحار الطيب، يا ابن الانتحابات الشمالية
يا ليمون الظهيرة، يا راية الحاشية المزبدة
للماء، يا صائد الحوريات
نحن كل سواحل العالم الراسية
نلتمس أن تأخذنا سفينتك إلى البحر
في أخدود عميق وسلاسلنا محطمة

قصيدة «إلى ربان سفينة» من مجموعة «بحار في اليابسة»

والمجموعة الشعرية الثانية المعنونة بـ«العاشقة» ١٩٢٥ لا تحيد عن هذا المسار فهي استمرار لنفس النغمة الشعبية، الا انها تتميز بكونها ممثلة لحالة افتتان بالشعر الخالص، فالقصائد لا تعتمد التجربة الحياتية في حكي مغامرة العشق، إنها خلق خالص، ابداع من العدم، وقد كتبت خلال قيام الشاعر برحلة عبر أرض قشتالة، أما المجموعة الثالثة «فجر الخيري» ١٩٢٥-١٩٢٦ فهي خاتمة العقد في عمر هذه المرحلة البدئية لألبيرتي، وأهم خاصية تميزها اعتمادها ملامح الأسلوب الباروكي والإيقاعات الشعبية التي طبعت شعر ألبيرتي خلال هذه المرحلة وتبرز في هذه المجموعة موضوعة مصارعة الثيران بشكل لافت وخصوصا القصيدة المهداة الى ايجناثيو سانشيس ميخياس مصارع الثيران الاشبيلي صديق لوركا وألبيرتي الذي لقي مصرعه في حلبة المصارعة فرثاه الشاعران يقول ألبيرتي في مرثيته:

«اسفحي الدموع في منديلك
أيتها الخيرالدا المورية الصغيرة
انظري كيف يصعد الحسن
مصارع الثيران الى عنان السماء
طفل من قطيفة ومن ذهب
كيف أجهشت فرقتك بالبكاء
كيف تبكي إشبيلية
وهي تودعك بعيدا عن الثور
نهرك من شدة الحزن
يعري منابت زيتونه
ويروي عبر الرمال
الأزهار من جبهته
فلتقل لها وداعا يا مصارعي
فلتقل وداعا لأشرعتي
لتقل وداعا لبحارتي
فأنا لا أريد أن أصير نهرا»

قصيدة «خوسيليتو في مجده»

من مجموعة «فجر الخيري»

٢ - **المرحلة الثانية:** يمكن حصر هذه التجربة الشعرية

في مجموعتين شعريتين هما «كلس وأغنية ١٩٢٦-١٩٢٧» و«كنت غبيا وما رأيته صيرني غبيين» ١٩٢٩، فأما المجموعة الأولى «كلس وأغنية» فهي تضم اشعارا تمثل تحولا واضحا نحو الباروكية فالطليعية، إذ احتفت هذه التجربة بالأشكال الجونجورية من خلال السوناتات والثلاثيات والرومانس، كما تتضمن هذه المجموعة قصائد من الشعر الحر وهي بذلك تندرج في محاولة تجاوز البنى الشعرية التقليدية من خلال استلهامها العناصر الموجهة للتيار الشعري الطليعي، كما تعالج قصائدها أحيانا مواضيع جديدة ومستقبلية في إطار تثوير المضمون الشعري يقول في قصيدة «شرارة»:

«القمر في المستشفى
في الشوارع تعبر رجة كهربائية
ساقان متقاطعتان دونما جسد
فوق الرخام
مقطوعتان على حد الركبتين
ساقان طليقتان
من فولاذ
أين؟
المستشفى دونما أحد»

قصيدة «شرارة» من مجموعة «كلس وأغنية»

أما المجموعة الثانية الممثلة لهذه المرحلة والمعنونة بـ«كنت غبيا وما رأيته صيرني غبيين» فقد أفردها الشاعر لبرز الوجوه في السينما الصامتة مثل: شارلوت، وبوستر كايتون، ولاوريل وهاردي.. وغيرهم، والقصائد ليست مجرد احتفاء بهؤلاء، بل إن الشاعر جعلهم مجرد مصدر ومنطلق لاستلهام موضوعاته، ولالتقاط اللحظات المنفلتة والانسانية القلقة والعميقة التي لا ترى بالعين المجردة، إنها قصائد للتعبير الساخر عن عبثية الواقع، وتحويل للمتخيل السينمائي المرئي الى مصدر للتأمل الإنساني بعد تحقيق التجاوز لإطار الشاشة وأغراضها، لعبة تتجاوز الضحك المجاني لتتموضع في موقع السخرية السوداء من واقع محكوم بمنطق العبث واللامعقول يقول في قصيدة «موعد حزين مع شارلوت»:

ربطة عنقي، قفازاتي،
قفازاتي، ربطة عنقي،
الفراشة تجهل موت الخياطين،
هزيمة البحر أمام واجهات المتاجر.
عمري، يا سادتي، ٩٠٠٠٠٠ سنة.
أوه!
كنت طفلا حينما لم تكن الأسماك تمشي،
حينما لم يكن البط يقيم قداسا
ولا الحلزون يهجم على القط.
فلنلعب آنستي لعبة الفأر والقط.
المحزن حقا سيدي هو الساعة:
الساعة ١١، الساعة ١٢، الساعة١، الساعة ٢.
في الثالثة بالضبط سيموت عابر سبيل.
أنت، أيها القمر، لا تخف،
أنت، يا قمرا لسيارات الأجرة المتأخرة،
قمرا لسخام رجال الاطفاء.
المدينة تحترق عبر السماء.
بدلة مماثلة لبدلتي تضجر في الحقل.
عمري قريبا سيكون ٢٥ سنة
الأمر أن الثلج يتساقط، الثلج يتساقط
وجسدي يتحول الى كوخ خشبي،
أنا أدعوك إلى الاستراحة أيتها الريح.
الوقت متأخر الآن لتناول النجوم عشاء.
لكن نستطيع أن نرقص أيتها الشجرة التائهة
«فالسا» لأجل الذئاب
لأجل حلم الدجاجة بعيدا عن مخالب الثعلب.
ضاع مني العكاز،
من المحزن أن أفكر أنه وحيد في العالم،
يا عكازي
يا قبعتي، يا قبضتاي،
يا قفازاتي، ويا حذائي.
العظم الذي يؤلمني بشدة، يا حبيبتي هو، الساعة:
الساعة ١١، الساعة ١٢، الساعة١، الساعة ٢.

في الساعة ٣ بالضبط.
في الصيدلية تبخرت جثة عارية.

٢- **المرحلة الثالثة:** لقد عاش رفائيل ألبيرتي خلال سنة ١٩٢٧ أزمة وجودية عنيفة، نتجت عنها تحولات جذرية في شخصيته كإنسان وكشاعر. لقد اهتزت أفكاره ومعتقداته وأحاسيسه. ففقد إيمانه الراسخ بكل ما كانه في السابق، في محاولة منه لتجاوز ذاته، وعندما كتب مجموعته الشعرية «عن الملائكة» ١٩٢٧- ١٩٢٨ فاجأ النقاد بطاقة ابداعية خلاقة ومتفردة اختزنتها قصائد هذه المجموعة، فبالاضافة إلى اشتغاله المتميز والمتجدد على مستوى اللغة الشعرية، وعلى مستوى الأسلوب، أبرز تلك الرؤية الارتيابية والقلقة التي تهيمن بقوة على المجموعة الشعرية المذكورة. إن مجموعة «عن الملائكة» وإن كانت تتأطر ضمن الاتجاه الطليعي الذي دشنه الشاعر في المرحلة السابقة، إلا أن التجاوز المستمر والتنويع التصاعدي والمتطرف أحيانا ضمن هذا الاتجاه الرحب سيقوده إلى مراحل متقدمة ضمنه، سيدخل غمار تجربة سوريالية، متجاوزا أدواته وتقنياته الابداعية السابقة، موظفا أدوات جديدة وأساليب مغايرة، مع حضور بارز لذلك الشرخ العميق والقلق الوجودي العنيف في ذات الشاعر منطلقا من أبيات جوستافو أدولفو بيكر كقاعدة ومنطلق يوجهه ليرى نفسه كما يقول بيكر «في ضيافة الضباب» دونما ضياء ولا معالم تكشف له الدرب، وتعيد له أحلامه المسلوبة، مطرود من الفردوس الذي سيتيه بحثا عنه دونما جدوى، يغدو الشاعر هائما على وجهه في عالم فوضوي يفتقد إلى معنى، روحه مسكونة بالفراغ المهول، هكذا يصير جسدا مهجورا، يموت الأمل في قلبه، فتغدو الكائنات الغريبة التي تتحرك في محيطه القاتم رامزة الى كل المعاني المتناقضة، والى كل ما هو سلبي على وجه الخصوص، ظاهريا هي ملائكة ولكنها ملائكة تجسد القساوة والحزن واليأس والنفاق والخيانة والموت، ومجرد استعراض لعناوين بعض القصائد يشي بعمق أزمة الذات العنيفة وفقدانها الثقة في الوجود، وهذه بعض العناوين: «ملاك الغضب»، و«ملائكة الحرب»، و«الملاك الخائب»، و«ملائكة الخراب» و«الملائكة العفنة»، و«الملائكة القساة»، دون أن ينسى طبعا «الملاك الطيب» و«الملاك العديم الحظ» و«الملائكة الخرساء» يقول الشاعر في قصيدة «الفردوس المفقود»:

«على مدى قرون
أبحث عنك مسهدا
دونما سبب على الاطلاق
خلفي ملاكي الميت لا محسوس
يراقب دون أن يحتك بكتفي
يسأل في صمت
أين الفردوس أيها الظل
أنت يا من به حللت؟
مدن دونما جواب
أنهار دونما كلام
قمم دونما صدى
بحار خرساء
لا أحد يعلم ذلك
رجال ثابتون
على حافة القبور الساكنة
واقفون
طيور حزينة
أغان ذاهلة
تنكر على الاتجاه
لحظة التجلي
عميان بلا شمس
لا يعلمون شيئا
وفي الفراسخ رياح
قديمة خاملة
لكي يمشوا يقفون محترقين
يهوون على قفاهم
لا يقولون إلا ما قل من الكلام،
متحللة ودونما شكل
تهرب مني السماوات

وتخفي الحقيقة في ذاتها
هناك في أقصى الأرض،
عند الحافة الأخيرة
تزحلق العينين،
ميت في دواخلي الأمل،
أبحث عن ذلك الرواق الأخضر
في الهوات السوداء
أواه، يا حفرة ظلال!
يا غليان العالم!
يا لفوضى القرون!
إلى الخلف، إلى الخلف!
يا لهول ضباب دونما أصوات!
يا لخسارة روحي!
أيها الملاك الميت، استفق!
أين أنت؟
أضيء العودة بشعاعك
صمت، صمت أشد
ثابتة نبضات
لا نهاية الليل
أيها الفردوس المفقود
مفقود أنت لأنني بحثت عنك
أنا بلا ضياء إلى الأبد»

قصيدة «الفردوس المفقود» من مجموعة «عن الملائكة»

هذه القصيدة التي جعلها رفائيل ألبيرتي استهلالا لمجموعة «عن الملائكة» تكشف بعمق عن المعاني والعوالم التي تتنفس فيها معظم القصائد، فهي تختزل بشكل ما تلك التجربة الوجودية السوداوية، بكثافتها وعمق مأساويتها، وعلى مستوى البنية الايقاعية والتركيبية اعتمد الشاعر في النصف الأول من الكتاب الأوزان القصيرة، بينما اعتمد الأوزان المديدة والمتراوحة الطول في النصف الثاني منه، مع احتفاء كبير بالايقاع في حركيته المدهشة والجبارة على امتداد الديوان، كل هذا جعل من مجموعة «عن الملائكة» احدى أهم المجموعات الشعرية لرفائيل ألبيرتي ولجيل ٢٧ الشعري، وسيستمر ألبيرتي على نفس الخط الطليعي في مجموعته اللاحقة والمعنونة بـ«عظات ومساكن» ١٩٢٩- ١٩٣٠، نفس الرؤية السوداوية ونفس القلق الوجودي، ونفس الارتيابية، فالعالم هو مجرد مجال لمراكمة السلب، ولنفي تحقق الذات، ولتناسل الخطايا، وتجريد الإنسان من كل المعاني الإنسانية فيه.

٤ - **المرحلة الرابعة**: سيكون الخط الشعري الجديد في مسيرة ألبيرتي، الأكثر امتدادا، إذ سيعلن منذ ١٩٣١ التزامه بقضايا اجتماعية وسياسية، أو على الأصح ما أطلق عليه الشاعر اصطلاح: «الشعر المدني» يقول ألبيرتي: «من قبل كان شعري موجها لخدمة فئة ضيقة، أما اليوم فلا، فما يوجهني فيه هو ما يوجه جماهير العمال والفلاحين، أي القضايا والغايات الثورية، وهذا ما سيعكسه فعلا عنوان مجموعته الشعرية الأولى خلال هذه المرحلة: «الشاعر في الشارع» ١٩٣١- ١٩٣٦ والتي ستشكل مع مجموعتين شعريتين ستليانها حلقات متكاملة تسير في نفس الاتجاه، «من فينة لأخرى» (١٩٣٢- ١٩٣٨) و«ما بين القرنفلة والسيف» (١٩٣٢- ١٩٤٠) ستتميز قصائد هذه المرحلة باعطاء الأولية للقضايا الآنية والمستعجلة للشعب الاسباني وخصوصا مواجهة الخطر الفاشي المهدد للحكومة الشعبية، إنها مرحلة تاريخية حساسة وحاسمة، فالمجتمع الإسباني انقسم على ذاته في صراع دموي رهيب، طرفاه الرئيسيان المعسكر «الوطني»، ويمثله الجيش والكتائب الفاشية، والمعسكر الشعبي وتمثله الفئات المثقفة والمتنورة والحكومة الشعبية الشرعية، إن الحرب الأهلية الإسبانية جعلت جل المثقفين الإسبان في الخندق المعادي للفاشية، وكان من الطبيعي أن ينخرط ألبيرتي وشعراء جيل ٢٧ في هذه الجبهة، لقد تميزت قصائد الشاعر خلال هذه المرحلة بالتبسيط على مستوى الأشكال التعبيرية والجمالية، مع عناية خاصة بالمضامين الايديولوجية واعتماد الهجاء اللاذع، والسخرية، والمباشرة، والتقريرية، ومن نماذج قصائد هذه التجربة قصيدة (S.O.S) يقول فيها:

«٦ ملايين من الرجال
١٢ مليونا من الأيدي
بعيون حطم أقفالها الغم
البؤس والجوع يوسعان عبر الليالي
غزو ساعات الحقد والسهد البطيئة
والسماء تتساءل عن الدخان
والدخان عن النار
ونار المصانع عن الفحم إذ ينتظر أن يكف في النهاية،
عن أن يكون جدارا ميتا للمناجم
ينهض العاطلون عن العمل في العالم
ينامون
العاطلون مثل البحر يرتفعون
يهوون
ينهضون
ينامون
١٠ ملايين من الرجال
٢٠ مليون ساعد حزينة
مثل أغصان بلا مطر
ساقطون
منيسون مثل أغصان (...) »

من قصيدة (S.O.S) من مجموعة «الشاعر في الشارع»

٥- **المرحلة الخامسة**: إن الأعمال الشعرية التي ألفها رفائيل ألبيرتي خلال مرحلة المنفى غزيرة جدا، وهي أعمال انتشرت بشكل واسع واشتهرت بـ«قصائد المنفى والانتظار»، وهي تتكون من مجموعات شعرية عديدة أبرزها «توشيحات خوان باناديرو» (١٩٤٩- ١٩٥٣) و«استعادات النبض الحي البعيد» (١٩٤٨- ١٩٥٦) و«بوينس أيريس بالحبر الصيني» (١٩٥٠) و«بالادات وأغنيات البارانا» (١٩٥٣- ١٩٥٤) و«ربيع الشعوب» (١٩٥٥- ١٩٦٨) و«مفتوح في كل الساعات» (١٩٦٠- ١٩٦٣)... وغيرها.

إن قصائد المنفى والانتظار، تعتبر امتدادا طبيعيا لما أطلق عليه ألبيرتي «الشعر المدني»، بل إنها أكثر نضجا وعمقا واستلهاما للحظة التاريخية الآنية، واستيعابا للحظة الماضية، تمتلك قوة التأمل بعيدا عن الحماس الزائد الذي يفقد الشعر جوهره وجماليته، ويحوله الى شعارات سياسية مجردة وجوفاء، إن واقع الاغتراب القسري الناتج عن المنفى بكل دلالاته سيفجر لدى ألبيرتي غنائية حزينة وعميقة، قدرة خارقة على استكناه الدلالة الوجودية للمكان، إذ أن الشاعر سيظل متمسكا بانتمائه للوطن البعيد، من خلال الحنين المشتعل في أعماق ذاته، ومن خلال ذاكرته التي تعج بالصور، وبالرغبة في تحيين الماضي لاضاءته، وجعله تعلة ومبررا للوجود وللاستمرار في مقاومة زحف الزمن المدمر، الذي يحاول اغتيال الذات، وتحويلها الى شبح باهت وأخرس، لقد استلهم ألبيرتي صور الألم واليأس والحزن، وصاغ من خلالها قصائد غنائية لها عنف المأساة، وجرح الابعاد القسري، وعمق الحب الأسطوري الذي لا يفنى أبدا يقول في «الأغنية٧» من ديوان «بالادات وأغنيات البارانا»:

«تكفي شرفة مطلة على النهر
وبضعة خيول ترعى
لتسافر ليل نهار
دون أن تتحرك من موضعك
الخيول ثابتة
والنهر هادئ دائما
فقط حين يعبر زورق أحيانا يرجه
أما الهواء فلكي يتحرك قليلا،
ولكي يقوم بعمل ما،
يغير أحد الخيول من موضعه
وهناك يتركه
بينما رجل الشرفة
يعود من سفر طويل
دون أن يتحرك من موضعه»

أما في القصيدة المعنونة بـ«بالأندلس الضائعة» فيقول:

الأندلس ضائعة
في الضفة الأخرى للنهر
أيها النهر، أنت يا من يعرفها

من تكون؟ ولماذا أنت؟
لربما أرى منابت الزيتون
قرب نهر آخر
أيها النهر أنت يا من يعرفها
ما الذي تفعله أبدا قرب النهر؟
أرى قريتها من طوب
في الضفة الأخرى من النهر
لا أرى منابت الزيتون
في الضفة الأخرى من النهر
فقط خيول وخيول،
خيول وحيدة وتائهة
وعزلة أندلس
في الضفة الأخرى من النهر
ما الذي قد تفعله وحيدة تلك الأندلس
في الضفة الأخرى من النهر؟»

من مجموعة «بالادات وأغنيات البارانا»

لقد وظف الشاعر على مستوى الشكل، كل أشكال الإيقاع المتاحة، كما استلهم فضاءات الغناء الشعبي التقليدي بروح إبداعية مجددة، محققا للشعر تلك القدرة على الامتاع، وعلى تشييد أفق انتظار شاسع للمتلقي، ولخياله لكي يعيد خلقه.

للاشارة فقط فإن ألبيرتي استمر في كتاباته الشعرية ومن بين أعماله المتأخرة «سياط الضوء» و«أبيات منفردة لكل يوم» و«حزام فينوس المحلول» و«خليج الظلال»... وغيرها، إلا أن ألبيرتي له وجه آخر أقل غزارة وانتشارا، وهو الوجه الذي تمثله كتاباته النثرية، فقد كتب في المذكرات كتبا رائعة عنونها بـ«الغابة التائهة»، وتتمتع هذه المذكرات بقيمة عالية، سواء فيما يتعلق بشهادته حول أحداث عصره، أو بتطور شخصيته كشاعر وكإنسان، أو علاقاته مع جيله الشعري جيل ١٩٢٧، ومع شخصيات بارزة في مجال الفن والأدب والسياسة، ويكفي أن نذكر من بينهم أسماء جارسيالوركا وسالفادور دالي، ولويس بونويل، وبيكاسو ومانويل دي فايا وبابلو نيرودا ولويس أراجون وغيرهم، أما أسلوب المذكرات عنده فيتميز بسحر بلاغي يجعله أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، ولألبيرتي مسرحيات، فقد فاز بالجائزة الوطنية للمسرح سنة ١٩٨١، ومن أهم مسرحياته «الإنسان المشوه الخلقة» و«الإنسان غير المسكون» و«ليلة حرب في متحف البرادو».

إن رحيل ألبيرتي، هذا الشاعر الكوني الذي أصغى إلى همسات الكون، وهمسات وطنه على مدى قرن وحولها، إلى قصائد وأغنيات مضيئة، سيجعل أوراقه تعبر الضفاف نحو قلوب الأجيال فهو الصوت الحي والمستمر للأندلس التائهة، ولبياض موجة البحر: إنه، شاعر بعمق وشساعة البحر.

قصائد شعرية مختارة

للشاعر الإسباني رفائيل ألبيرتي

من ديوان: استعادات النبض الحي البعيد

استعادات الحب الحديث الظهور

لما ظهرت، كنت أتألم
في أحشاء الكهف الأكثر عمقا
دونما هواء، دونما مخرج
أسبح في الظلمة محتضرا
مصغيا لحشرجة تخفق كرفرفة طائر ضئيل
وسكبت فوقي خصلات شعرك
ارتقيت الشمس، رأيت فيها فجرا
يغشى بحرا عاليا خلال الربيع
كما لو أنه سيصل المرفأ الأبهى للظهيرة
تغمرك المناظر الأشد صفاء:
جبال مضيئة حادة متوجة بثلج وردي
ينابيع متخفية في التموجات الوارفة للغابات
تعلمت الإستناد إلى كتفيك
والنزول عبر أنهار ومنحدرات،
تعلمت الإشتباك بالأغصان الممتدة
وتعلمت أن أجعل من النوم موتي الأكثر عذوبة
فتحت أمامي أقواسا
في حب ظلك وقعت سنوات عمري
المزهرة الحديثة الصعود نحو الضوء
كشفت القلب أمام الريح الطليقة

ضبطته وفق ايقاع صوتك الأخضر
الآن سوف ينام، الآن سوف يصحو
وهو يعلم أني لا أتألم في كهف مظلم،
وأني أصبح دونما هواء، دونما مخرج
لأنك في نهاية المطاف ظهرت.

استعادات الحب في مقصورة مسرح

هنالك في الخارج، في القاعة موسيقى وأضواء
حب متكلف، حب يقدم في شكل قطعة جليد
في أحرف ميتة، وإن كان القلب ظاهريا
يغني الحياة نازفا.
منطفئة تأتي من بين الستائر.
من بين قطع ذهبية مزيفة
ومخمل أحمر، صرخة البطل المحتضر
نحو الظلمة المتخفية لمدخل المقصورة
حيث يمارس الحب الحقيقي دونما كلمات،
دونما حركات أعدت سلفا.
كانت الأيدي ناعمة، والعيون
منكشفة اللغز، الفتور الظليل لبشرة الجلد،
العتمات المتموجة، والصمت الواهن
للمشهد الغرامي الذي كنا نقدمه
دونما تصفيقات
فقط لتعه مرآة خرساء
أواه يا فتنة السنين، يا روعة أن تهدي الحب
أي ظليل، ظليل عربة، زاوية منعزلة أو مقصورة
مسرح
مادام ممكنا ألا يتنبه إليه حتى الموت أثناء عبوره.

استعادات الحب في الشرفات

قد أتى ذاك الزمن الذي تتزين فيه
السنين، الساعات، الدقائق والثواني
المعيشة بك وتمتليء بنا،
فيغدو مستعجلا، يغدو ضروريا،
تثبيت صورنا الأكثر حظا وتعاقبا،
حتى لا ترى ماضية صحبة الموت،
أين أنت الآن؟ ترى أين سأتأملك؟

في أية صخرة؟ في أي بحر؟ تحت أي غاب؟
أو في أي ظليل لشراشف صيفية؟
في أية مضاجع شمالية ساخنة؟
مرت القيلولة العذبة للزرقات
التي أفرشتها لنا الجزيرة الشاسعة في الحلم.
فينوس شبه نائمة ماتزال، وأنت تطل
على الملجأ الحميمي للمراكب
وكل أناك الآن تغني مثل مرفأ عاشق
للأشرعة والصواري.
خصلات شعرك المترامية تتطاير من الشرفات
لتتشابك بالنسيج الرقيق للشباك،
لتضع الرايات على الأعمدة الأكثر علوا
وتعزف كونسيرتو الحب في الأجواء البحرية
فيما بعد، حين تعود صامتة نحو الغرب
بياضات الملح وأجنحة النوارس
أضع أسماعي في قلبك العاري
وأصغي للبحر، أستنشق البحر المتدفق من خلالك
وأبحر باتجاه الليل المشرع.

استعادات الحب كما كان

كنت خلال ذلك الزمن شقراء متسامية
كنت زبدا جامدا حارقا وهائجا
تتبدين جسدا منتزعا من أعماق الشمس
جسدا هجرته فوق الرمال موجة البحر العاتية
كان كل شيء قد صار نارا في ذلك الزمن،
الشاطئ يحترق من حولك،
الطحالب، الرخويات، والأحجار
التي أرسلها التموج ضدك تم اختزالها
إلى زجاج متوهج من الضوء
كان كل شيء قد صار نارا، صاعقة
خفقان ذبذبة ساخنة فيك.
لو كانت يدا فاليد الجريئة أو الشفاه،
جذوات عمياء متطايرة كانت تصفر
في الهواء. زمن محترق، حلم متلاش
في ذلك الزمن، انسكبت أنا في زبدك.

قصـــائد



خـالد المعـالي *

- ١ -

اليومَ، تكلّمتِ الحياةُ إلينا
نحن الذين هنا، نحن الذين
وصلنا قبل قليل
خلّفنا وراءنا خيطَ الذكريات مقطوعاً
والنجومَ، تلهث في الظهيرة الغائمة.

نحن الذين سرنا طيلة العمر
وتوقفنا كثيراً عند نخل الطفولة
تكلّمت الحياةُ إلينا
أرتنا الجدارَ من جديدٍ
والأبوابَ المقفلة
ولنا لاحت الشمسُ من جديد
وهبَّ الهواءُ خفيفاً،
ولنا لاحت الأوهامُ في الفضاء
غير إنا أسندنا، نحن الذين هنا،
رأسنا الى الحجر الملقى ونمنا.

٢٠٠١/٧/٢٦

- ٢ -

يدُك التي مددتها
أُعيدت بالإشارة
وطريقك الوهمي سلكته حافياً
رايتُك البيضاء منكّسة
وعصاكَ تلوحُ
تلويحة وداعٍ من الدنيا.

هناك، استرحت
صرتَ زاداً للضواري.

٢٠٠١/٧/٢٤

- ٣ -

لكن، حتى هذه الحياةُ التي تُعاش هنا
ونحن نرى أطرافها
لم تَعُد لنا
هذه الذكريات المكرورة
وتلك الصيحات العالية
الندم المعلن والحسابات المكشوفة
نحن نسيرُ من هنا
نضعُ القدمَ الأولى على الطريق
ونخطو
لهفتنا خفتت
وتلاشى البريقُ في عيوننا
منارات الطريق الكالحة
لم تعُد تثير فينا إلا الزوغان
من هنا نسيرُ
يقودُنا حكمُ العادة

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في المانيا.

كل شيء شاحب
حتى الرايات البيضاء
وكأننا قد رحلنا من هنا
رحلَ الفراغ.

٢٠٠١/٧/٢٢

-٤-

وأنتَ إذْ تمرُّ، رايتُك مرفوعة
وصوتُك قد علا، بأغنيةٍ عن حاضري
ولهجتك قد ضاعتَ في الهمس والأنين!

وأنتَ إذْ تمرُّ عابراً
تاركاً لنا الأيامَ بيضاء
والليالي تركضُ كالضباع.

وأنتَ، إذْ تسردُ لنا
حكايةَ الرجوع ليلاً، فيما الكلابُ تنبحُ
وكنتَ تشدُّ حاضرك الحزين
لحلمك الطويل.

وأنتَ، إذْ تهربُ هكذا عنوة من بيننا
تاركاً لنا حاضرك المليء
مقتفياً أثر الندوب في الذكريات
طاسُ المرارة طاسُك
والليلُ سحرك الكبير
حيث بلمحةٍ تغيبُ عنك الوساوسُ
ويُسرى بك حيث الترابُ والغبار.

٢٠٠١/٧/١٩

-٥-

غداً، حينما تغبرُّ الحياةُ
وتعودَ على الطريق المغلقَ، راجعاً
ستلقاك الوجوهُ من جديد
وأنتَ، تنعسُ، عصاك تلوحُ
وليلُك المهموم بصرّة
منه تفوحُ الذكريات.

غير أنك، كما يبدو، نسيتَ
وسرتَ عابراً مفازات السنين
ناوياً أن تروحَ أبعدَ
لكي تلقى، كما ظننتَ، من كان
جالساً يعدُّ الحصى، بانتظارك.

٢٠٠١/٧/١

-٦-

تريدني من الكلام
تريدُ أن أقدمَ حافياً
يدي هنا مرفوعة
وظلّي مُنحسر.

تريدُ أن أصيحَ
رافعاً صوتي بالغناء
عن الضباب والرياح.

تريدُ أن أعرّف اليقين
وأن أهجرَ الزمانَ
راكضاً خلف هبّة الرمال
لكي أصيدها.

تريدني ساعةً
لكي أنامَ عندها
ناسياً دربي الى الحياة
مفتاحي محطّم وراحي
ممدودة الى الهباء
ألهجُ بالدعاء
لكي يُلقى بقرشٍ الى طاستي!

٢٠٠١/٦/٣٠

-٧-

حياتُك التي تهبُّ عليها الرياحُ
قد صرختَ فيها، لعنتَها من جديد
ورحتَ على الطريق، مُغنّياً
غير أن الذئابَ التي كانت تسمعُ

رأت نفسها تعوي
أشداقها فاغرة في الظلام
والريحُ تهبُّ.

٢٠٠١/٥/٢٣

- ٨ -
أنتَ تُريد شيئاً من أجل أن تذهبَ
صارخاً في الظلام.
أنتَ تريدُ لقمةً لكي تعيشَ ضاحكاً
أو راكضاً في البراري، خلفك
الذئبُ، أسنانه تصرُّ.
أنتَ سمعتَ الأنين والرنين
ولُحتَ كطيفٍ أمام الذين أحبوك!
– هل أحبوك حقاً –
وسطتَ الذكريات بالزوغان، بالطيران
في الأحلام، هرباً من الذئب والأفعى
هرباً من الطوفان والأوهام.
وأنت كنتَ وهماً
هكذا جئتَ، وهكذا ستمضي.

٢٠٠١/٥/٥

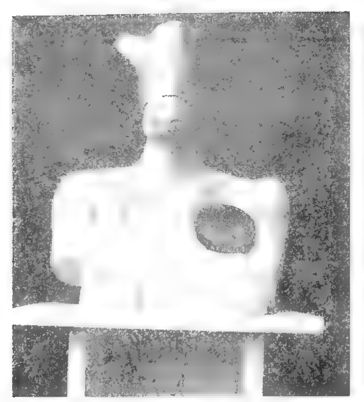
- ٩ -
خذوني من الدنيا
خذوني اليوم
احملوني الى البيداء
دعوا الذئب يأتي
وهناك اتركوني
حيث سألهج بالكلمات
أطوي جناحي
وأسعى إلى الصمت زحفاً.

دعوني أمضي لوحدي
لاحت يدي من هنا
تناهى الوهمُ إليَّ
والذكرياتُ راحت بعيداً
وحينما تلوحُ شمسُ الظهيرة
فانها ستأتي من جديد.

٢٠٠١/٣/٢٢

- ١٠ -
لكن، لن تريدنا
في هذه الحياة
لم نعُد نبحثُ عن مدخلٍ
صراخنا ضجَّ وانتهى
ولا حوْلَ لنا هنا
تهدّم جسرُنا
ونهرنا جفَّ ماؤهُ
وكلبنا ضاعَ في الطريق
لهذا، لن تريدنا
نعومُ في الحياة كالأسماك
والذكرياتُ تفوحُ في وعائها
ونحن ذاهلون
تُزهرُ الأشجارُ
إذْ أن الوقت ربيع
والشمسُ تعطي دفئها
ونحن لا ممر لكي نعبرَ
نهذي قليلاً
نركنُ الأذى جانباً
ونسهرُ من أجلنا
من أجل دربنا التي
لم تعد تبين!
لن تريدُنا هنا
ألا تكفي التهلكة
مصيرَ كلابنا
نباحنا، إذْ نحن ننبحُ
وهامتنا شجّت بالأحجار واليقين
وما عاد جرحنا يندمل!

٢٠٠١/٢/١٢



أنا بورخيس

باسم المرعبي *

أنا بورخيس
عيناي سكتان لعربات
أحلام مدججة بطيور الرعب،
زاوجت ملايين الأحرف،
بددت الألوان
بيأس مقامر محترف

أنا بورخيس
ضربة مرآة عملاقة
في شمس ساهمة

شقيق هومير، أنا
أصل أوتار قيثارتي
من شمس إلى أخرى

أنا بورخيس
اعترف .. لابد من عمى ما للشاعر
كي تتفجر ملايين الشموس في قلبه
. . . .
رأيت ما رأيت
رأيت أقنعة القتلة تغسل في الصباح
تحت ماء يلتمع كالأنصال

رأيت الهواء الأخير
يتردد في صدور الضحايا
وهم محجورون في اللحظة اليتيمة

رأيت الأقنعة تستبدل
بين قناع وقناع
رأيت الجمال الأخاذ كبرق خاطف،
الجمال الذي لا يولد سوى الفراغ في العيون

* شاعر من العراق يقيم في السويد

أنا بورخيس
رأيت نفسي أندغم في المرآة
ثم لا شيء
▪
رأيتني، أذرو الظلام بمذراة القمر
وانزل النهر،
عند صياح أول نجمة

أنا بورخيس
صنو الاحتمال والدهشة
انبثق في كل صفحة، سلسلة
من التأويل المبهم: المشع
....
صفحة، إثر صفحة
ألاحق الخفي والغامض من الجهات،
أراكم الأقنعة
من القتيل إلى القاتل
وهباتي تتلاحق كألغاز
....
أجيء بقلب عطش الى الجمال
/الجمال مفتاح كل معرفة/
أخوض في كلام الشعوب
وأشفق على البشر من أنفسهم

أنا بورخيس
عقب كل ضربة فأس،
أسمع صليل الذهب
مذكرا حريتي بسلاسل، طالما رأيتها
«تزين» رجالا في طريقهم الى الظلال
عند كل كلمة
أرى النساء ينابيع وأفراسا
تلاعب الرياح أعرافها، تحت وهج شمس
مغلقة كترس هائل، يقطر شررا
في أصائل تميل الأشياء فيها الى الذهب
والنعاس

أنا بورخيس
يقظة الأفعى تحرسني وكمون الذئب
....
أدخل برج الأسد
أرى العذراء على حرير أبيض
والظلام الوثير الأخضر،
ينيمها،
فأتملى رائحتها، بشغف صحراوي
يتسمع خرير المياه وحفيف الشجر

أنا بورخيس
قلوب جميع الشعراء
صبت في قلبي
أحببت (بملايين الجنون) الذي يتملك الشعراء
ومت في الحب بقدر ميتاتهم
....
قلبي نبتة برية
لا مكان لها، لا عنوان
....
أقول..
الليل مرآة
وما من عاشق لا يسهر تحت وهج دموعه

أنا بورخيس
لا أسكن إلا قلبي
ولا أرى إلا بعيني

حديث المخـــيلة

سـعاد الكواري *

هو الكلام الذي تحدثني به
ربما لا يشبه الكلام الذي كنت أتخيله منذ برهة
ربما هو الكلام الذي لا يرتبط بما نريد أن نقوله
لكننا نسمع صوتا آخر يتخلله
نسمع همسا يفور
ونحن نحوم في فلك مختلف
قبل أن تتلاشى رغبتنا في الكلام.. هو الكلام..
مجموعة من المفردات
تخرج كيفما شاء لها ان تخرج
نقول كلاما بينما نتخيل كلاما آخر..
هكذا دائما نقول ما لا نريد
بينما نخنق كل ما نريد قوله

* * *

أشتاق اليك
وأنا أفتح شطوط القول
وابدأ بالسلام
كأنني أعيد صياغة نص مشوه
أعيد ترتيب المفردات
أحاول أن استدعي بعض المقاطع
اشتاق إليك
وأنا أبصر عوسجة الديباجة
وهي شبه منحنية
فأندلق كالمطر

أسقي روحي بصوتك المبحوح
بينما الظلال أخذت تتفرع
فعدت لا أسمع ما تقوله
بدأت أتخيله
وبدأت أذوب شوقا
وأشتعل كجمرة

* * *

تحدثني عن أحوال الطقس
فأتبعثر ككتلة من التراب
تحدثني عن الأرق
فأرى عينيك تلمعان
تحدثني عن الخوف
فأقع بين كفيك كعصفور يرتجف
تحدثني
تحدثني عن أشياء كثيرة
بينما أنا أتخيل حديثا آخر
عكس كل ما تحدثني عنه
أتخيل العكس وأنتعش

* * *

اتهموني بالتيهان
فعدت ألتصق بهذه التهمة
ولكن بصورة أكثر قتامة وقسوة
عدت إلى صورتك أحدثها
كانت تهفو إلي بشوق
وأنا أقلبها بين أناملي

---

* شاعرة من قطر.

أقذفها في الهواء
ثم ألتقطها قبل أن تسقط
أقذفها وألتقطها
صورتك التي لم أرها منذ عرفتك
عدت إليها فوجدتها عاتبة علي
لأنني هرولت خلف السراب
فدخلت تيه هذا العالم
اخترقت حمم النطق
وتقمصت شخصيات عديدة
لأمر من أمامك
تخلصت من وداعتي
لأثبت لك أنني في منتهى الشراسة
لبست جلد نمرة
وأخفيت في صدري قلب يمامة
فلم أفلح
تقمصت ملامح غجرية
وارتديت دندنة الريح
دنوت من فراديسك فلم افلح
فرميت رأسي في مهب النطق
تخليت عن عرشي فلم أفلح
لم أفلح أبدا
* * *
هذا المساء
أراني وحيدة أمامي صورتك
وخلفي طوفان من الكلمات
الكلمات التي قلناها في السابق
الكلمات التي تدحرجت
كأنها قطع من الأحجار
الكلمات التي لم تسعفنا أبدا
الكلمات.. الكلمات

أمامي صورتك
وخلفي نهر من الكلمات
التي لا معنى لها
غير أننا نحكي
هذا المساء
سوف أجمع تلك الأحرف وأحرقها
ثم أعود إلى صورتك
أحدثها. .أرنو إليها.. وأسمعها
أو أتخيل لا فرق..
لأنها حتما ستقول ما لم تقله أنت
حتى الآن
ستقول لي ما كانت تقوله دائما
ستثرثر وسأنصت
لقد اشتقت للثرثرة
للصراخ
للرقص بين ذراعيها
سأفتح درج مكتبي في الصباح
وقبل أن أقبلها
سأسمع ترانيم الملائكة
كأن الموسيقى غيرت مسارها
وعادت إلينا حاملة معها حقول اللهفة
كأن الليل اخترق ضفافنا الملتهبة
وانشق إلى نصفين
فعدنا لا نفرق بينهما
لا نفرق بين العتمة والعتمة
عدنا لا نرى إلا حروفنا
التي تتساقط في بحيرة الصدى
* * *
مثلما انشق الليل انفلج الصبح
تطايرت أجزاؤه

فلم يبق إلا صوتنا المخنوق
ونحن نردد تلك الكلمات
الكلمات التي لا معنى لها
إلا أننا كنا نحكي
* * *
سنحكي مجددا ودائما
سنحكي ما لا نريد
سنحكي
سنسمع صوتا ونتخيل آخر
سنروي قصصا
وسنخنق قصتنا قبل أن يصيبها الضجر
ان يصبح صعبا علينا أن نحكي
بينما نحن نسمع صوتا آخر
نسمعه أو نتخيله
لا فرق
لا فرق أبدا
* * *
أنصت لصوتك
صوتك مرة أخرى
كحقل يشتاق للمطر
أشتاق لصوتك
كبراعم تتأهب للصعود
أشتاق لصوتك
الذي لا أسمعه
الذي أسمعه دائما
الذي أتخيله..
الذي لا أسمعه
إلا من خلال الذاكرة
الذي يقصف مدني
ويدمر أرصفتي
الذي يبعثرني
الذي يلملمني
الذي يحبسني في قارورة الرضى
صوتك الذي يعبر الحدود
ويأتي إلي حيث أكون
صوتك الذي أتخيله
الذي أسمعه ولا أسمعه
يقفز كظباء صغيرة
كلما استسلمت لنزيف الروح
* * *
هو الكلام الذي نتحدث به
هي الرعشات..
لهفتنا التي نلبسها ثوبا آخر
ونواصل الحديث
نقف أمام تلعثمنا حائرين
وحين نصمت
يبدأ حديث آخر
حديث المخيلة
* * *
حدثني عني
ضمني بحديثك حتى التلاشي
أشعر بالبرد وبالرغبة
لك الضوء ولي لسعته
لك الريح ولي زوبعتها
لك البحر ولي ثورانه
ضمني بحديثك حتى التلاشي
ألتصق بي
أشتاق لحديث لا أتخيله
حديث أشد رقة من بياض الأفق
وأشد عنفا من عاصفة غاضبة

صباح الخير يا الحجر المدبب.. كأنه الكلام



عماد فؤاد *

صوتك هذا
أم تنهدك على صدري متعبة..
وكسلانة.
لمسة يديك على خصري لها رفة أجنحة الفراشات
وهي تطوف بالهواء
وفنجان قهوتنا يبرد بهدوء
فوق «ترابيزة» البهو الصغير.

صوتك... أم قدمك وهي تنغرز في لحم السرير
كمثل تعثرك- كل صبح-
في رمل الطريق؟

كأنك كنت تسقطين من حلم؛
خفيفة..
ولأصابعك الخمسة وسادات هوائية لا ترى.
شعرك البني القصير
يشده سقوطك إلى أعلى

فيما جيوش غامضة من النمل
تشد دمي من دمي
وتوقفني على أول «صباح الخير....
يا المرأة الفلمنكية»..
صباح الخير
يا وجهي النائم
تحت ماء الصنبور.

فيما أنت بعيد عن البيت
ثمة امرأة بدينة تصحو كل شمس
لتطعم طيور السطح- عنوة-
بين كل درجة سلم
تأخذ نفسا طويلا
وتعد سنوات عمرها مرتين
ثمة بنت تنام مفتوحة الساقين
تحت غطائها الشتوي
ووردة مجهولة تموت في أصيص الزهور
صباح الخير
يا الوردة المجهولة التي تموت
صباح الخير

* شاعر من مصر.

بأصيص الزهور.

فيما أنت بعيد هكذا
ثمة رجل عجوز يعمر البيت بكحة مشروخة
وأخوة يكبرون في غفلة من عيون الأهل
وأولاد عمومة يتعلمون الحياة
في ثكنات الجيش
ثمة شفاه تتهجى اسمك
في جمل عابرة
وأنت تحدق في بقعة الضوء الخارجة من العتمة
ترقبها وهي تتوالد واحدة بعد أخرى
كأنك تفتش عن غياب الدم الحي
من جلد وجهك المخطوف
فصباح الخير يا غياب الدم الحي
صباح الخير يا وجهك المخطوف

تبدأ الكلام من تحت شفة محروقة
ولا تكف عن الدوران مكانك:
ذاهب لخيانة في الصبح
أمضي مثل مقاتل بشفرة سوداء تحت لسان مر
حاملا ألما استثنائياً
وخفيفا كمحبة.

يدك هي نفسها يدك
وهي تمتد- بيضاء ومحمرة- نحو صدري المكشوف
وحبة العرق النافرة تتصبب ساخنة
فيما تتحرى أصابعي المعروقة عنها
في دأب مفضوح
وكبثر... تختزن ماءها النقي
سوف أتلقى لكنتك الأجنبية
كمثل «صباح الخير»
كل فجر جديد.

صباح الخير أيتها الشوارع
صباح الخير أيتها البيوت
صباح الخير يا بنات المدارس
صباح الخير يا الكحول المخمر في «أورفانيدس»
صباح الخير يا لسعة البرد
وأنت تمرين هادئة
تحت جلدي السميك.

ذاهب لخيانة في الصبح
كامرأة تتكئ على رفة ندم صغيرة
في حجم مشمشة
وتسكت حنينها
إلى شفتين غامضتين

صباح الخير يا شفتين غامضتين
يا يدها الصغيرة
يدك الصغيرة التي لن أسميها
والعروق الزرق الرفيعة وهي تخترق عمق بشرتك
سوف تكون مجرد موصل جيد
لبرودة الهواء
في غرفتي الواسعة.

صباح قعودي مثل طفل تحت عينيك
أدمي حروف الكلام مبتورة الأطراف أو مسننة
حين ترمقينني متسائلة عن معنى جملتي الأخيرة
فيما صوت ارتطام قطع النرد
يرن على خشب الطاولة
وكحة أمي النائمة
تتدحرج - ببطء - فوق حصيرة البلاط
صباح الخير - إذن-
يا كحة أمي النائمة
صباح الخير

يا حصيرة البلاط.

ذاهب لخيانة في الصبح
ارمي السلام على الفراغ
وأتدحرج على سلم من حجر مدبب كأنه الكلام
آه ه...
صباح الخير يا الحجر المدبب
كأنه الكلام..
صباح ابتعادك
صباح قدمك التي ستخبط الأرض بقوة امرأة
تعرف إلى أين تغادر
صباح حذائك الجلدي
في رنينه المعدني على إسفلت الطريق
صباح ارتجاف نهدك المدور
بين يدي
حين تلتفتين
حين اهتزاز شعرك حول عينيك
وأنت تنظرين إلى وجهي
للمرة الأخيرة

صباح الخير يا المرة الأخيرة
صباح وحدتنا التي آمنا بها فجأة
وصباح العزلة التي نمت بداخلنا
كساعة الرمل
صباح خيانة أحبالك الصوتية
في لحظة الوداع
صوتك وهو يرن:
كلما قصدنا الصدق في الكلام
كلما اصطادتنا الحكايات الملفقة.
وكلما شئنا الاختباء
ردتنا روائح الألفة الغريبة في ملابس أهلنا
إلى بر التعري.
ذاهب وحدي
ياصباح الخير
بين كفي المتيبستين عرق حامض
وخيانتي.. محبتي
وصباحي كأنه امتن نفسه بنفسه
ولا شيء يجعلني واقفا
سوى رغبتي الطارئة في الوقوف

صباح الخير
يا مخدتي بين ساقي
يا ضفيرة شعرها المصبوغ بالحناء
صباح ابتسامتها النعسانة
على صدري العاري
وعينيها المرفوعتين في عيني
بلا خجل..

صباح وحدتي هنا
عائد من خيانة في الصبح
ألملم دفء كفيها
بين كفي
وأحارب لسعة البرد الخفيفة
وهي تتسل من فتحة القميص المندى
كمقاتل فقد شفرة سوداء
كانت تحت لسانه المر.

كنت أسير
وكأن الطريق لا ينتهي
وكأن البنات الوحيدات
يخترعن خطواتهن على الطريق
معي!

الليل مهنة الشعراء.. وكفى!

ادريس علوش *

سأختبر
عتبة المساء...
إذا شاءت ذخيرة الوقت
حيث فقاعات الصباح الذي ولى
تنقر مسمار الظهيرة..
وأستعير
من خطوات الطريق
بوصلة لشرخ يتفتت ذرات..
أبصر - هكذا- في القصيدة،
وعراء المعنى
في انسياب اللاشيء، في تصدع الفلسفة، في هدم العمران، في محار النهر، في محو الشكل، في رقص النافورة،
في هذيان الشك، في عرصات الأقاليم، في فواتير المحفظة، في جزر المجاز، في وقع الكبوة، في وهج البلاغة،
في دكنة القناة الأولى، في منتهى الخريف، في جزر الإياب،
في حزن يوم الاثنين، في شطحات الفزياء، في بهو الصحو،
في شرفة أنسي الحاج، في غليون تروتسكي، في خصر
فيفي عبده تماما.. في نثر القصيدة..
أراود مروحة الأمكنة وتاج الكلمات، والنهايات
تماما بدايات
اعتقد لقفر آخر، والفراغ بقوة الأشياء يصبح مقبرة.. إلا أكثرت لرصيف
اللغة، لقاء النسيان أهتف لظلي السكارى وحدهم قادرون على حل
إضراب التاريخ، والشعراء في نهاية القرن مجبرون على نقر قصائدهم
في أجهزة لا تعرف ما الخيال؟!
نديمي في الكأس
في المحبة.. واللاحرب..!
ما الذي يحدث الآن في دولاب الموسيقى
وأنت..؟
ما خطبك، لو أن الليل انزاح عن غسق الصبح..؟
وكأسك، هل شربته عن آخره أو لا..؟
معك أنا في خراب النص، واللحظة، والقصيدة..!
(كلما ضاقت العبارة..
أذهب لحال سبيلي..!)
نديمي في غرف الأرض
في الهواء المثخن برعشة
الزلزال..!
هيا نصعد معا سلم الوظيفة
نتسلى براتب الشهر المبحوح
نحاكي رقص الغربان
نرتب فوانيس النهار
أما الليل فهو مهنة الشعراء
..وكفى....!

* شاعر من المغرب.

نصـــوص شـــعرية

عبدالفتاح بن حمودة *

(١)

بكاء في الملهى

قارورة الخمر الفارغة أمام الرجل الوحيد،
آخر ركن في الملهى،
قارورة تؤلم النادل لأنه لا يشرب شيئا،
لذلك كان يبكي كلما رأى يديه متعرقتين
من أثر الهواء المجروح.
يشتمني النادل في آخرة الليل وعيناه بعيدتان،
ملتصقتان بالقارورة الفارغة الملقاة آخر ركن في
البحر.

(٢)

لعب «نيتشة»

نجمات ملصقة على جدران غرف كثيرة،
أسود من ورق مزين ببهجة التصفيق وشماتته،
كرات وملاعق ذهبية عالقة بالأرجل والأفواه،
المجنون يحض على اللعب بالأقدام،
بينما الأفكار والكلمات تسبح في الهواء دون قبعة.
... صور أخرى نسيها الشاعر عن طيب خاطر،
نامت حذوه قرب مرآته الهادئة في الريح.

(٣)

مهنة قديمة

تظل الوردة ناعسة في الصباح،
الوردة كسل واضح في الندى،
باب أزرق مفتوح العينين،
ومن ثقب الباب الأزرق ترى أرضا عالية،
تتنامى، تورق في الازقة،
وأمام عتبة الباب الأزرق الصغير
تحرس شجر الليل الأعمى من عضة القمر
وتحرس القمر الأعمى نفسه بالأصابع والمسامير..

(٤)

أعشاش في الريح

(إلى صديقي الشاعر عبدالواحد السويح..)

(.........)

- هل أنت شاعر؟!
- لا تزال ضحكتي تثير انتباه من يراني هناك.

(.........)

× لا أحد يبحث عن الريح لكن لا تنس من أجل
كلمات كهذه،
وردتنا معا،
وردة أو قوة ظلال تسمع أو تلمس...
(............. لا يرى الآخرون شيئا سوى
المطرقة والمسامير والرجال الطيبين).
لا أحد يغرد خارج القفص،
قفزة نحو الغابة إذن،
أيها الماء ذو الأنياب الحادة!

(٥)

المفاتن

ثلج أعماقها،
قهوة الصباح الساخنة،
ماء أنفاسها،

---

* شاعر من تونس.

عطر الأمومة،
حرائق الطفولة النائمة في نحل المشاكسة،
الوردة البيضاء،
القبلة الشتائية الدافئة،
مطر الكلمات اللذيذة....
كل ذلك ظل هائم لوجهها!

(٦)

امرأة الأربعين
(إلى أجملهن طبعا.. د/ن السمراء)
نغم الضوء وصدى أجفانها في المرآة،
رقصة الصباح وغابة عينيها،
زرقة التفكير ودغدغة أقدام طفولتها،
موجة الضحك المليئة بالنسيان،
كلماتها الممزوجة باللعاب الساخن،
ظل جسدها وطراوة أعوامها،
أحيانا كثيرة، تكون الوحدة غابة،
والأنوثة ضجيجا آخر للشمس...

(٧)

حرب صغيرة
لا تحزني يا قمر الريح الأخضر،
عند الشروق وعند الغروب،
عند امتلاء العصافير بالذكريات،
عند سفر الفراشة بين الرصاصة والأحلام
الصغرى،
عند اشتعال نجمة في عين امرأة لا تعرف الليل،
لا تحزني يا قمر الشاعر والريح..

(٨)

بريد العاشقة
وردة البحر تكبر في غابتها،
لكن العصافير قناديل دمها،
لم تكن حجرا،
كانت فوق الحجارة والأشجار،
كانت شجرا بلا وزن أو إيقاع
كفها باقة ثلج رائعة،
وبريد عظامها ظل للعشاق.
(× ظلها فوق الثلج وفمها الصغير مليء بعطر
مجروح،
يسرق البحر شيئا كثيرا من كتاب سنابلها،
لأنها تحاول تغطية الحرائق بالظلال.
... و.....)
.... لا تزال (هي) تكبر في غابتها!

(٩)

بطاقة بريدية
من ذبح النهر المضيء فوق جفنيك؟
من وضع الأصوات تحت أنفك- الصغير؟
من وضع الوردة بين أسلاك الهاتف؟
تلك أسئلة عيني في صباحك،
تلك جراح أصابعي داخل بيتك الصغير.
آهتي تنام فوق كرسي بارد
وكلماتي تنمو في دمك مثل الأزهار،
كلماتي تضحك في خوف كعادتها
ولساني يسقط من الخجل المالح،
كلما لبست فستانك الأزرق وعدوت...

(١٠)

مذبحة الرجل الوحيدة في الصباح.
لحديقته منقار وجناح،
يد تشم رائحة المطر ولقاءات المقتولين،
الرجل الوحيد (الجميل) في النافذة العليا قرب الغيم،
(يطل) الرجل له صباح وبر وبحر وسحب
الشوارع تحته.
يبحث عن قطعة لوح قديمة،
يفكر فيما يخرجه هذا الليل إلى قمر آخر.
لكن، لماذا شتمت شفاهي- يا حبيبة الرمال-
ووضعت عيني في شمس لا أعرفها؟!

العطف غاية السماء



رياض العبيد *

الفراشة تصنع قبة للشتاء
كي يبقى دافئا خالي البال
الأبواب تهدئ غضب الرياح
ببعض كؤوس النبيذ لتسكر وتنام
فتيات الحي اللاتيني
يثرن حسد الجمال
بأجسادهن العاريات
كالجريمة
العقل مطروح على الفراش
ينتظر طبيب الأسنان
ليخلع له ضرس الشكوك
أرعى التأمل في حديقة النظر
كي يشبع من الزرقة ويغفو
الناي الوحيد يلم شتات الكون
في ألحانه المتناسقة كالأوهام
العطف غاية السماء
تهديها لإنسان تحجر الألم
على شفتيه وتدلى كالزلازل
التفاحة درب الخلاص إلى انعتاق الجسد
من قيد المعرفة.
مفاتن زائلة
عندما قرعت باب الحرف
أطل السؤال رأسه من الثقب
هز رأسه حزينا
أراد أن ينطق بشيء ما
لكنه غالبه الدمع
واكتفى بإغلاق الباب
عندما حاولت إصلاح الذكريات
بمفك البراغي والمسامير الصدئة
وعصا موسى الساحرة
سمعت عويلها الخفيف
يشرد هائما في الشرايين
أردت إمساك النهار من كتفه
لإقناعه بالعودة إلى العمل
ولأعيد للناس نورهم الذي سرقه قتلته في الليل
منذ ((لوركا)) و((طرفة بن العبد)) و((الحلاج))
لكنني لم أسمع منه سوى زفرة طويلة
كللتني بسوادها القاتم
واختفت
أقبلت على تسميم حياتي
وقت علمت باندحار جيوش القصائد كلها
أمام محارب قديم لا يشيب
اسمه الخوف
وبعضا من اتباعه الأشداء
فرسان الضجر

* شاعر من سوريا يقيم في المانيا.

حوار مع طاغور

أديب كمال الدين *



نحت: محمد سيد توفيق - مصر

(١)

حين ذابت الشمس في النهر المقدس
إلتفت إلي وقال:
حين تذوي الحروف القديمة على لساني
فإن حروفا جديدة منعشة
تنبثق في القلب
لتتكلم عن العسل
والحب المليء بالجمر
وحين تضيع آثار المسافرين المنهكين
فإن أرضا جديدة تبزغ للتو
لتملأ العين التي اغرورقت بالدموع
لتملأها بنور الفجر.

(٢)

كان يوما غامضا
ذلك الذي زرتني فيه
ووسمت بعض لحظاتي بميسم الذهب
وهأنذا حين أفلس من المعنى
أجلس لأذر رماد حياتي
فتبزغ بعض اللحظات الذهبية
تلك التي وسمتها بميسمك
وأنت مسرع

* شاعر من العراق.

كملاك يقفز من نجمة الى نجمة

(٣)

حين رحل الجميع
صوب الجسد
ورنين الجسد
بقينا، أنا وأنت، جالسين
قرب ضفاف الغانج والفرات
نلعب بالمعنى وقصائد الألوان والفراشات
نلعب بحبات الدموع
نلعب برموز الوهم حتى داهمنا المساء
وألقى القبض علينا
بتهمة تسول المعجزات
عند ضفاف الأنهار المقدسة
بتهمة انتظار من لا يجيء أبدا.

(٤)

ربما وشيت بنا لحيتك البيضاء
أيها المعلم
فأصحاب البنادق السريعة
والكروش المندلقة
يكرهون اللحى.
ربما وشيت بنا قصائدك الكبرى
لأنهم لا يحبون الشعر
ربما وشيت بنا طفولتي الممزقة
وفراتي الأبكم العظيم
وحروفي: حروف النقطة والهلال
ربما لأنهم يكرهون الهلال.

(٥)

وهناك في الظلمة كتبت:
اللذة أكذوبة واللذة خلاص،
الليل شموع والليل عبث،
المعنى لا معنى له
واللامعنى مليء بالمعاني العظام.
فارتبكت وقلت:
أيها المعلم..
يا صاحب الربيع والطفولة
يا صاحب العصفور والغراب
يا صاحب الديك والأفعى
يا صاحب الفجر والموت والرماد
يا صاحب اللصوص والمجانين والأنبياء
لنرجع إلى ضفاف الأنهار المقدسة
دعنا نرجع إلى الماضي.
قلت: هيهات
فالتاء ممتدة كقبر
والهاء أسطورة من لحم ودم.

(٦)

ثم قال المعلم بعد صمت عظيم:
ارجع إلى الحروف
والعب معها كطفل
انتظرها كما ينتظر المتسول قطعة الذهب
وامش في أرضها كالحمامة
وراقصها كما يفعل العندليب.
ارجع إلى الحروف
واجعل الشين شمسا وشوقا
والباء بابا،
اجعل الدال دربا
والجيم جوعا
والحاء حاء الحقيقة
واجعل النقطة سري وسرك.

حديث الريح

وداد بنموسى *

- ١ -

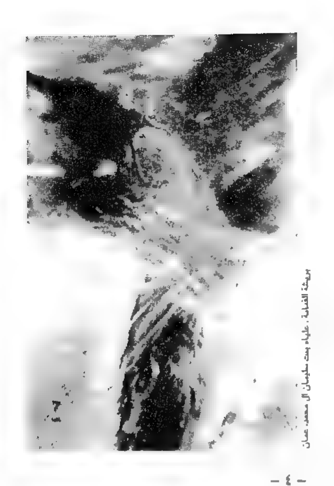
الريح جذلى هذا الصباح
رأيتها
تحرض غصنين على رقصة
فوق سرير الطبيعة

- ٢ -

نعبث ريح من فوضاها
توسدت الخلاء
.. ونامت ..

- ٣ -

ريح تبوح لريح:
صفيرك أحلى..



ريشة الفنانة : علياء بنت سليمان آل محمد. عمان

- ٤ -

ما من شراع إلا ويغني
ألفة الريح

- ٥ -

أعرفك أيتها الريح
وأحفظ عادتك في المجيء
لكنك كلما عصفت
يطير مني حلم
مثلما تطير الورقة
من غصن .. حزين

- ٦ -

من هناك
كل ريح تأتي
أقبل يديها

* شاعرة من المغرب

وأحملها
ما لا تطيقه من لهفة
أنام على صدرها
حالمة بهبوب أزرق
- ٧ -
فلسفة الريح
هي فلسفتي
في العصف..
وفي الكمون
- ٨ -
ريح تأتي
لتجلي عن جسدي
قوافل الضجر
ريح تأتي
تطلق في سمائي
عصافير السفر
- ٩ -
الريح تدفعني
والهاوية على بعد لجتين
- ١٠ -
الريح أختي
كلما ضاقت بي الجداول
وهبتها عصفي
عربون هبوب
- ١١ -
شغوفة بالطير، هذه الريح
تميل إذ يميل
تهيم...
إذ يهيم...
في كل رفة
تلقنه دعابة الغبار..
- ١٢ -
ريح تهمس في أذن نخلة:
- سعفك يغريني..!
- ١٣ -
«.. كوني عرسي البدائي،
أيتها الريح ...»
هذا ما قالته الشساعة
أول الخريف....
- ١٤ -
كن ما شئت أيها الحفيف
فأنت سليل الريح..
... ليس إلا.
- ١٥ -
في وداعتها الريح
تقيم لي عرساً
على ضفاف
الصحو...
- ١٦ -
الريح غوايتي،
كلما نزلت المواسم
أحسست السنابل
تحترق غيرة
- ١٧ -
بين السنبلة والريح
آصرة من عراء



لوحة الفنانة فوزية الهشيري، تونس

البحر يستدرجنا للخطيئة

نشمي مهنا *

١ - مصب

«...»: النهر..

ذلك المشاكس الأرعن

فوار الدم

عذب السريرة

ما إن يتشرد في قسمات وجوهكم المقفرة

حتى يعود يحتضن موجي

يعود..

يشكوكم لي

يريني بقايا غسيل حكايات

تساقطن منكم على ضفتيه

يعرف جيدا أسرار قراكم – وهو العابر

المسترق السمع

كم غطى قبح دماملكم بأطياف الخضرة

غرس فيكم بذور البهجة

فلوثتم جذر عذوبته

زرعتم نخيل خطاياكم على كتفيه

حللتم سفك دمه..

مزقتكم شرايينه.. روافد...

* * *

في الرمق الأخير من الصبر

يعود لي..

متعثرا على عتبات الروح

لأمده بملح الحكمة..

٢ - غواية

(البحر يستدرجنا للخطيئة):

ذات مساء صيفي لزج

* شاعر من الكويت.

أسبل موجتين وتغافى
فاطمأنت
خلعت عباءتها على متن رماله الذهبية
تظاهر بالسكينة
تقدمت نحوه
لامست بقدميها الناعمتين أطرافه
أحس بقشعريرة
فأزبد
وابتدأ «المد»

٣ - حنين

الجزر بنات اليابسة المسبيات
في ملكوت البحر
تشتاق وقع أقدامنا
لتبث في مساماتها
أسرار عشقها الأزلي
ترينا نزق الحارس المائي
تعبر جبروته
آثار الملح على خدودها الصخرية
. . . . . .
في المساء
عندما تتلألأ أضواء المدينة
تمارس عادتها الليلية
تراودها رغبة محمومة في الزحف
تخضر مسامعها
عندما يدنو صخب القادمين . . .

٤ - الموجة .. حكاية ذات مغزى

لم تكد تصل الساحل
حتى تتبعها موجة أخرى
تلعثم معناها

٥ - جرأة

مراكبهم الشراعية
كلمات مبتورة
أشواق مكبوتة
لن تصل الضفة الأخرى
إلا . . . .
بفصاحة كف الريح . .

٦ - القندس النهري

كعادته البحر
أقام في أحشائه وليمة لساكنيه
أمنهم بقلب أصدافه الفضية
أطعمهم من نبضه
سقاهم دمه
وحده القندس النهري
بعد أن نفض يده من المائدة
تجشأ وقال:
ماؤك
يا مولاي
أجاج . .

٧ - اختيار

هنا . . .
انتصف الطريق
خارت قواي
أعلم إن أكملت إليك . . . غريق
إن عدت حيث بدأت . . . غريق
لكني سأموت
في الموجة التي لا تأتيك بجثتي . . .

عاصفة الغروب

يحيى الناعبي *

الشمس على جفني تنام
مثل حوذي
يجلد النار على بابي القديم
وجداول الطرقات أعصفها
بخف كنت أحمله
أيها التائه . .
مثلك وزع للحانات من دمه
فأشهد قسمة الباقين
وتوارى بكائناتك
الليل ينزف من تراتيل النبوءات
كنهر الخرافات مثلك
موعدك الآن في أن توقظ
شيطانك
فاللازوشية كرة أنت الرابح فيها
لا تستدير بنظرك
فهذا الضوء المتلاشي
سوف تلمس فيه
ربيعك المتساقط
وتلحق به حتى الموت
الغيوم بددت أشلاءها
والموج كالنار أسفل قدميك
ومن خرافات توارثها
مشهد الليلة كالسنة القديمة
رغائبك تندفع كنسر أسحم
تطبق أفقك بمنقارها
ترقص بحثا عن المجهول
أي شيء أنت منه
التسول ، الطرقات ، الحرية، . . .

على الشاطيء الموبوء
تحلم بالتبغ والنساء
وقطيع المارة حيث ينثرون الشتائم
كزوبعة تمشط صفو المكان
المدينة مطرقة
تهوي على رأسي
ثم تبحث عن ركامي بين مقبرة وأخرى
هل يحملني البكاء بقبَرات
وبأجيال متوارثة
أنا الخاسر . .
ومضة هاربة
وهذا الدويّ صدى الروح
لا يحتمله غدٌ
فالعمق في الطرقات مغبٌ
والرمل يجفف الصمت الطوّاف
دمي ممهور بخطيئتي الأولى
وبهمومي الصغيرة
على الشرفة
أتمدد وحيدا على أطراف أخيلتي
أحدّق في المجهول
المنبثق من شبق العتمة
هكذا تطاردنا المدن
حيث لا يأوينا إلا ما فقدناه
قبل الطلق

فلامنكو

بدرية الوهيبي *

(كل بذرة نجمة)
سماء جافة ومضغوطة
بمخلب السنين .)
لوركا

الزرقة . .
التي خلفت ذات بحر
هربت نحو السماء .
تتدلى الكروم لتصنع
نبيذ الخلفاء
الشارع المجنون في قرطبة
يلهث خلف كلاب
أشهرت انيابها في وجه قمر .
اتخلق الان بحبة
تحوم حول بحيرة
لترقص (الفلامنكو)
وتوزع ابتساماتها على السمك
الملون كحصيرة العشب .
أدلي رأسي من النافذه الشرقية
أتحول الى أسير يزأر
أمام قصر الحمراء
ليطرد الارواح الشريرة .
أترنح كقطعة نرد
اسقط على رقعة بسطت ذراعها
أمام موري يدخن الحشيش ذات ليلة
بائسة
النافذة تعشق القمر
الذي دلى رأسه متلصصا
على نهد غجرية تشبة ازميرالدا
عادت للتو . . لتخلع وجهها
المليء بالندوب . .

وأسبانيا . .
تعيد تشكيل تضاريسها
التي نحتتها الريح طوال
سبعة قرون
ارقب النجمة البيضاء التي
عشقت أرخبيل النيل
اقترب من السماء
اسكب الشرق في فنجان قهوة
اشرب نخب الليلة الاخيرة
في غرناطة العطرة . .
سماء بلورية . .

أشكال شاقولية

الليالي تلفنا بالعباءات والدمن
وأحباؤنا طغاة ، مراؤن
كالسماء) . . . أدونيس

تعبنا كثيرا . .
نبت العوسج في الجرح
وكلانا . . مطرقة الطرقات
نبحث عن وجة يشبهنا
وهذه الوجوه . .
بأشكالها الشاقولية
تتناسل في الزوايا
وتتداخل خلف ظهورنا
كلسعات سياط .

هؤلاء المندسون حول أنوفهم
صارت أنوفهم كبيرة
يتبعثرون كأوراق الطريق
يلتفون حول معاصمنا
كأفاع بلى جلدها . .
واحترقت
أحذية مساءاتها .
هاهي كلماتهم المزبدة
تتراكم على الاذان كالوقر
ونحن . . سمكتان اندلقتا للتو
تبحثان عن يدين تشبهان الماء
صغيرتان . . لا تدركان
طعم الطعنة
تحلمان . . بأعراس الحمائم
وسلال اللوتس .

تعودنا . .
أن نحرق الغيوم الفستقية
ونكتب بالمنجل . . .
غضب النهار
تعودنا . . .
أن نعلق على جدائلنا
صخرة
ونجلس وحيدتين
كليل صنع قمره من ورد
ونحلم . . .
بأعراس الحمائم وسلال اللوتس
التي . . . لا تأتي

---

* شاعرة من سلطنة عمان.

بدن الهزل

ابراهيم الحجري *

[. . . . . . . الى أصدقائي]
من المهاجر الوحيد ليله يطوف بالمباني
وصبحه عقيم لعل وقت امرأة وحيدة يسمح
بالتلاقي بالساحل القريب، لعل شيئا يخطف
الأبصار يوقف النشيد/ والنشيج أغنية
حزينة، تطوف في المساء بالصحاري، يردها
صدى الجبال، تمارس الوحشة الرعشة
الأخيرة، وينطفئ البصر لكي ينام؛
مهاجر ترفضه المدائن العتيقة، ويرفض
العودة للمكان، لن يعود، لاغتراب المهجر
الوطن أم لامتهان لا يريد أن يقوم كالنهار
من جديد، يخاف من ظله. .
وظله تاريخ قوم نائمين في المقابر، يبكي
عليهم الزمان والدور من فقدهم ينتابها
الضجر.
. . . . . . لعله كالسيل ينزل ذات ليلة
مطيرة، يجتاح ألف تلة، يطرد من طريقه
أقذارنا البئيسة المناظر، يوقفنا كالبحر، وتبسم
الشمس لنا فيهزج الفرح وتقرع الطبول
ويميل الصف ميلته القديمة، يميل رأس يافع
وسيم، فتضحك النساء بالعطور، وينتشي
صوت البنادق العتيقة، . . لعل حلما في
فؤادي يبسم للمهاجر الوحيد؛
ويعن للمسافر التذكار. . . . أحيانا
بل في كل وقت
كم بعد الشاطئ عنا وابتعدنا أي ريح سوف
تجري
كي نعود
علنا والله يرحمنا نعود الغد أو بعده
أو لا
نعود،
كم تفرقنا هنا
والتقينا هناك أي وعد لم نقله ولم نمض
إليه،
غير بعض الوقت؛
ثم رحنا بوداع.
عنت للمسافر الأشواق فهاج بالمفارق
التذكار،
إيه يا صاحبي لعل الناس كل الناس كفار وهذا
الوقت سارق
نحن لم ندر سوى أن السماء حبنا
والعشق حبسنا
الوحيد
وضحكنا
الذي نسيناه
هناك
لن
يعود؛
إلى أين نمضي وهذا الطريق طويل علينا
إلى آخره
إلى أين يا زمن المستحيلات
أبانتماء إليك
يعقل أن نكتفي. . . .

* شاعر من سلطنة عمان.

تشكيل الصحراء

سـعيد بوكرامي *

ركض خائب
نهار شفاف بدون لون
لكن الليل يبحث عن لونه
في الصمت
وبين حلمين
هناك اللامرئي
أيها الشاغر في الأفق
ترفق بنزوات الجسد
الجسد يحمل ظله
إن أرهقه مات
تلك نهاية
لعشب القبر
وذلك السفح
قد لا يعود منه أحد
تأبط إشراقات الرحيق
وأعد الطريق
للراكضين الى السطح.
هايكو الصحراء
الليل لا ينتهي
في
علبة
الصفيح
أنا أمام
هذا السردين الدائخ

في الخبل
كيف أتسلق الهواء؟
مللت الكراسي
ومتاحف الأشباح
في مثل هذه المرايا
قد أنام
في بطن الكف
أرجوحة الحب
طفولة في العراء
أمواج الليالي
حشرجة في الغبار
صور الموتى
سديم
أحزان
صور أخرى
تنعس
في جنازة
معركة الظل
رفعوها
خفيفة كنعل قديس
أيهما أصدق
رسولة
الحواس
أم
إيقاع البيداء؟
معركة تدمدم

بأصوات
حروب الماء
كم في الغرفة
من جثة
تحارب
من أجلي؟
حائط
حوض العشب
يحتاج
ماء
الكلام
يتسلق الأسلاك
ويرفض الأصل
رائحة التراب
تلاحق
أبناء
الرحم
مهزلة صغيرة
تسكب الدم
أمد
كفي
لهم
فتغوص
في
الخواء

* شاعر من المغرب.

نتكون دون حاجة للتذكر أو النسيان

علي حسين الفيلكاوي *

(١)

أنا وأنت حبيبان قديمان
لم يعرفا الحب
ما يحزنني حقا
أننا حبيبان أزليان
لن يعرفا الحب
ما يسعدني أحيانا
أننا حبيبان
دون حاجة للحب أبدا

(٢)

الأنني أول رجل تنفس في فمك
وتنفست من فمه
ألأنني أول لسان مطمطته بيديك
فتمدد بين أصابعك
لتكتبي به ما تشائين..
سحقا لميراث مشاعرنا
لدفنه تحت سحابة قصية
ليجدنا على بعد خطوتين
سحقا لهذا البرق الذي يتململ بين تشابك أناملنا
ليحمر خدك كنرجسة بريئة
في كل مرة كنرجسة بريئة
لماذا لا نجرب شيئا أكثر إثارة
ونحطمه لحظة اكتماله

(٣)

لم أقل أن في جيبي شجرة عصافير
لم أقل أن بين يديك سرب حمام يشبه غابة
ولم أقل أن غيوم الأزهار
سوف تمطر عطرها تحت قدميك
كل ما قلته:
إنك جميلة
وأنا أنكر ذلك الآن

(٤)

يبتسم حزنك
يرميني على أريكة تأكلني
ويعلق أسئلتي من يديها على الجدار
الحزن الذي يخفي الجهات
ويمتص بيت الضياء
يذبح براءة ألعابنا
يقذفنا من شباك الطفولة
نسقط بين يديه
تعلمت كيف أكبر دون طفولتي
وأركض نحوي بعد كل سقطة...
سوف أجمع مدن الحزن في كوخ من القش
وأشعل ذهني عود ثقاب
لأجد دائما ابتسامة ما
تبرق من تحت الرماد

(٥)

أي ومضة كاشفة
ستزور شباكك الليلة
وتبيعك النجوم دون ضياء
والظلال دون جسد
قولي لومضتك الحالمة
ألا تنتصب أمام الرياح
وألا تنحني
قولي لها فقط
أن تبتعد قليلا
أن تتبدل قليلا
أن تموت... قليلا

(٦)

أدلل ذاكرتي
وأسكب لها قهوة حلوة... ومرة

---

* شـــاعر من الكويت.

أغسل بالماء والضوء حدود فضاءاتها
أمسح عنها الكلمات والصور القديمة يوميا
لكنني
كلما فتحت أحد صناديقها الخشبية
غمرتني صورتك
خائنة.. وضعيفة.. ذاكرتي
(٧)
في آخر مرة طفت بشارعكم
كنت أختبئ خلف المقود
واخبئ هزيمتي في الدرج الأيمن للسيارة
كانت خطوط الشوارع أجسادنا
لم أتوقف إلا في محطة البنزين
(٨)
غاضب منك
مثلك تماما
غاضبة مني
مثلي تماما
الهاتف النقال وجهاز المناداة
يمدان خطوط الصلح ما بيننا
ونحن
صامتان
غاضبان
لا نرن أبدا
(٩)
تجذبنا أمومة الأمكنة
وتشدنا من أذنينا أبوية الوقت
نحن الحبيبان القديمان
نحن الهوائيان
لم نتطاير يوما مثل صرخة طفل
أو نتبادل جسدينا مرة واحدة
الستائر أمامنا لم تعد تغمض عينيها
الجدران من حولنا انطلقت من تحت أسقفها
الأبواب تدخل تخرج من خلالنا
أخاف أن تنكرنا الأمكنة والوقت
أن نتكون دون حاجة للتذكر أو النسيان
أخاف.. أن يسقط المطر
دون أن يثير انتباهنا
أخاف أن نلتقي مرة
دون الرغبة حتى.. بتبادل التحية
(١٠)
كان جسدي وحده يطفو فوق موجتين
بعد موجتين
كانت تغمره الرمال والأصداف
لم ألمح سوى رفرفة النوارس
وضحكات أطفال يلهو الشاطئ معهم
بينما رأسي يدور حولي عدة مرات
وعيناي تتسعان إلى حد ابتلاعي
كل ذلك كان وأنت تستديرين فجأة نحوي...
أتساءل الآن
هل كان كل ذلك حقيقيا...
(١١)
يمكنني أن أحيي الضوضاء المتساقطة من شرفات
المدن
والطرق المبللة بالحياة على جانبي الزحام
أن أنتزع جسدي المعلق تحت ظل نجمتين
مختفيا بين رائحة الألوان
مدركا دون تصور محدد
موقنا انه لن يثيرني
الهواء الذي يحمل عطرك فوق كتفيه
أو صورتك الموسومة في أعين الرجال
(١٢)
النافذة الوحيدة
تجلس في مقعد الحديقة الوحيد
الخريف يتساقط فوقهما
خلفهما
مربعان شاحبان
طلقتان قادمتان
أمامهما
قطار لم يمر.....
هذا ما أتذكره
من حلم البارحة



نفـــــاد الأحـــوال

بــول شـــــاؤول *

شعرة تسقط أحيانا من رأسك ويسقط معها من الأمور ما لا يعد وما لم تلحظه على مر الوقت والأحداث بخفة الهواء، وبحدة ما في المأساة والذكرى. وقد لا يعفيك هذا الحدث من عناء التأمل والتبصر قدر ما تعفيك سماء صافية في الصيف من نسيانها. لكن الفاجع أن تجهل المدى الذي أدركه الليل أو النهار في تعاقبهما التلقائي، أو في تصادمهما المدوي، عليك، حتى يصبح العالم على مخافة وتوجس وتواطؤ مع عبث غامض، وكبو في لا شيء مجهول، بخفة أن تسقط شعرة عليه، وبلا مقدمات منطقية، فيتساقط معها بلا وعي محسوب، ولا تتبع متماسك، حتى تلك المسافة غير المحددة التي تحتضن السقوط بقسوة الجماد، أو برهبة من يتذكر الموتى ولا يدري.

وهنا يمكن أن ترفع تلك الشعرة تتفحصها بعين مجهرية، لا لتزن وجودها الأخير غير المسمى، وغير المبثوث، أو عمرها أو لونها، أو جمالها، إنما لتزن عينيك ويديك وتعقد تلك المقارنة بين ما يتولى وما لا يبقى أو يبقى على أحواله. وعندها قد ترى أن تؤبن وتختار جيدا من تؤبن. تسحبه من محيطه، ونقاط تماسه، ومن أقوامه، ومن تواريخه، وتجعله واجهة من واجهات مأهولة، أو ذريعة ملتبسة لتبين هشاشة ما في الكائنات وما في الكلام والمصائر والعتبات. لكن ما تتلقفه يداك، ويقلبه بصرك، وما تزنه وما لا تزنه، جدير بالموت وبأهله، أو بتجسيد أدوار تجمع بين احتفالية لغات بمصادرها الينبوعية وبين لحظات فنائها. فالمنقلبات في تواريخ الشعوب والموجودات من صفاتها اللازبة، ومن ثوابت عناصرها، وأصلاب جذورها، وهي المادة الأولى المتحركة في اتجاهات غامضة ومكشوفة، تشرق أحيانا وهي تلفظ مواليدها وهوياتها وأحفادها وكتبها إلى عتمات سفلى، أو إلى ذاكرات تتكدس على حطامها النبيل.

ومن يدري، وقد يطلع من حرائق مدن مجتاحة ومن لهبها ورمادها وصريخ أبنائها وصريفهم ذلك المتوج بالخوذة العالية والمذهبة، ويعلن ما يعلن من ميتات كاذبة لا يصدقها أهلوها. ومن يدري فقد تسحب من مرآة، كل مرآة، ما تشاء من مصادفات التكوين والفراديس وبدايات الشهوات واللعنات الخلابة، وما علق من غبرة ألفية مسكونة على ذقنك ودفاترك، وما خلت على حواسك من غابات أفلت مولية في نزعاتها السادية. وهكذا عليك أن تختار عندها، كتلة تاريخية محددة، أو شريحة جغرافية أو غيمة عابرة تسحبها كشعرة، ثم تقلبها في أمورك وبصائرك وتعبث بها، حنونا بعبثك، وتسفحها شجيا، بميل ميلودرامي عميق. ويمكن عندها، وبلا وعي أكيد، وبلا حواس منتبهة، أن تتسلق شجرة لا تراها، وتنصت إنصات الحجر الى الماء، إلى انزياح الأشياء عن ممتلكاتها فإلى أسرارها وفواجعها، إنما بدمع فائض، كما يرحل أطفال وكائنات وموجودات من الجبال، وتشهق وتشهق، لا لترى سهلا، أو تتكهن برحيل، بل كما تنمو المصائر تحت الجلد، وفوق أظافر الأقدام، وكما تنفتح نوافذ دفعة واحدة، ولا من يدفعها، في الليل، لترتفع حشرجات صاخبة تزفر حناجر لا تتسع لها المدن والدساكر، في ميل ملتبس وربما خاص، لكنه جامح جموح الثيران المطعونة، إلى ما يشبه العدم.

ويشتد بكاؤك عندما تقيس المسافة الصامتة التي تتأرجح عليها تلك الشعرة الدقيقة، في ديكور مخيف: يداك، عيناك، ثيابك، الكتب، المنفضة، اللمبة، الحجرة المقابلة، الباب...

* شاعر وناقد من لبنان.

ديكور ربما لا يليق بهذه النهايات الميلودرامية ذات الغصص والتشفي والثأر، لكنه مكان ما تصوغ حدوده وأشياءه كما يصوغك ألفاظا عابرة، وتروضه كما يروضك، وتستل منه ما يخدم إدبارك أو تلك الأحداس الحادة بالمغادرة الساكنة والإقبال الواضح وضوح الشمس. وما عليك في هذه الحالات المتدافعة على مجاهلها إلا أن تنحني على ما يحيط بك انحناءة الخاشع، والخاسر، والمصدوع في تكاوينك الداخلية، وفي قسماتك، وتروح تحصي، بلسانك، واصابعك، وغيابك، كمن يحصي اسرابا غامضة تتساقط على البحر والسطوح والرؤوس، أو كمن يحصي بزات عادت بلا جنودها من الحروب.

هنا بالذات تتذكر، والمكان تذكر، والباب كذلك. تتذكر كيف لم تَمُت مرات وكدت مرات تحيا، وكيف تكهنت بالصحائف والصفائح، وبالمناديل، وضراب الدفوف، وشاهر اللعنات، لكن عبثا، فالشعرة المقطوعة قاطعة، ترثي ما لم تتمكن أنت من رثائه، وتؤبن المظفرين في عز انتصابهم. لكن لحظة! لحظة! أتكون لك لحظة واحدة، لا تستكثر بها أن ترى من النافذة ما تراه، وما تودع من الأمور ما يأتيك ويهذيك كالومضة والعطر والنسمة والمرأة والسروة، وما يضمخك، غارا عليك، وينبوعا، وزيزفونا، وما يقطر ضعفا خلايا من عينيك. آه! لحظة. وكيف لهذا الديكور أن يعابثك ولا تحاذره، مستسلما بالجوارح والأنفاس؟ وكيف لتلك الفتاة ذات القامة والظل، والبياض الفاقع أن تهف عليك كملايين السنوات الحزينة، وتلتحف رغباتك ثم... وكغيوم تتمازج، وغصون تهتز وتهتز في فاكهتها العجلى. آه! فلتنعشك الذاكرة، بقدمها الفاتن وسُمّارها الأغبياء، كمن يذر رمادا في عينيك وتنام، أو يرفعك كمهرج ميلودرامي نساء بلا قسوة ولا عذوبة ولا حتى بدمع مرسوم. وعليك أن تشفي غلة ثم غلة عللتها وعللتها وتتآكل في أحشائك حتى المرارات. حتى المزق. آه! وأي مزق وأنت تصبغ بالقرمزي تهاويل ميدان ارتفع بلا نهاية على منصات التصفيق والقتل والانتحار ثم النشيج، ثم النشيج، وسوره فوق الجلد جلد قديم، وعلى الشفاه شفاه قديمة، وفي البصر بصر، وعلى الجسد قناع مرتاب.

لكن ما الذي يتردد متذكرا بماضيه وأفوله وبحقائبه الفارغة، وبخزائنه المنبوشة، في هذه الغرفة الخلية، الساكنة، ليطن حينا على كتاب مهلهل، وأخرى على صحن مهمل، حتى يدرك جبهتك وأوصالك ويبقي السر في حشاك وخلف أذنيك وفي همهماتك! وهنا لا تكفي فزاعة، أو ارتفاع مذياع، أو هذر مبكر، لتطرد ما يتعاظم في انتفاخ الهواء، وسريان الغبار، وزفير الجماد في مكوثه الميلودرامي. وهل للاسترسال عمدا في التذكر، أو الانخراط في غياب، أو حتى السعال الحاد، استعادة لتلك العزلة الزئبقية، الخارجة على نواميس الوقت؟ لكن كيف تتدرج عيناك من السقف الى البلاط فإلى الرفوف فإلى الملابس فإلى اللمبة، والولاعة، قبل أن تقرر إعلان أنك قبلت الرهان، ولم يبق إلا أن تنكر، وتلتم في أفكارك، وأن تنفي ما تخاف نفيه من شغور الأمكنة والروح من كل غبار إلهي مبثوث على حواسك وهواجسك؟ ولن تكون وحدك. هكذا وبيد حاسمة تقطع الجذر الأول، ثم الجذر الثاني، ثم تفصل الحاسة عن الحاسة، والتذكر عن التذكر، والحنين عن أبهته العاطفية، والصلوات عن ينابيعها الحارة، وتكاد تصرخ آه! الهواء بلا جهات، آه الوقت بلا فصول، حتى يفاجئك ما ليس في الحسبان، وما ليس في الترقب والتنصت، لتزفر بصريخ يجرم جلدك، وقشورك، وعماك، ويرميك بلا حول ولا قوة ككلب عثر فجأة على نباحه. لكن حتى في النباح والصريخ والجعر تكاد تتحرر من شيء ما ومن مكان ما ومن وجوه ما لولا ما يمض فجأة كمنارة في ظلمة غير مكشوحة، أو كنداء يرتطم بالأصوات والجدران، والشعرة التي كادت تقصم ظهر النهر تلاشت لحظة ثم تقطعت بخفة الملائكة على تقاطع عينيك وأرجاء الغرفة. لكن ماذا؟ وأي هدوء مريض ينتابك كسرة كسرة لتراهن به الرهان السري: هذا كثير كثير عليك. إذ كيف ترصف على وجهك الهش، حجرا ثم جذعا ثم جبلا، وتئن أنين الواهن واليائس والخاسر والموطوء. هذا كثير عليك ولن تدحرج صخرة، أو تزيح ثقلا، كأنما من هذا الهبوب السادي في أحوالك، تلتذه، كأنما، من آخر أقوام رذلتهم، ومن طفولات بصقت في براءاتها. لكن هذا كثير والألم أكثر، والغياب أعم: حجر، طابة، لعبة، شليك. قربان، كاهن. سروة. مقبرة. أخوال. أعمام. غبيط. حرش. كينا. دفتر. مدرسة. آه! هذا كثير: بلاطة فوق عشبة، وشموع أشعلتها في جنازاتهم،

ومآتمهم، وصورهم، وأعراسهم وعاداتهم وأمهاتهم وجداتهم وسيوفهم وعباءاتهم وطرابيشهم وبطونهم. لكن هذا كثير، كثير عليك، الجذر دفء، وتربة، وسرير ووسادة، وضعف، وشدن، وقلب، وشوق، لكن هذا كثير عليك أن تفرغ جسمك من دمه كمن يفرغ غابة من غرائزها، هذا كثير، الحرية برد وعزلة وقسوة ورهان المقبل على الهاوية ولو خلابة، والحرية كسر التذكر والارتماء في ميتات بلا تاريخ، وبلا وداع، وبلا وجوه. أف! لكن كيف لهذا التراكم الألفي ألا تزحزحه! وماذا تفعل هذه الكتب وراءك وقدامك، ومن الصنف الذي اخترته وأسرك. وماذا تفعل في هذه الغرفة التي كونت نسماتها من قسماتك، وصمتها من صمتك. وفوحها من فوحك. وألوانها من عينيك.. وأزهارها من الصنف الذي اخترته أيضا.. وأسرك. كيف أعبث بحواسي! كيف أنفي خطاي. كيف أدمع كي أنكر دمعي. والدمع سر القبور وكاشف بوابات السجن. كيف أتدارك ضوءا خلفي وينير أمامي. وكيف أغمض عيني عن أمامي ويظلم خلفي وقدامي. قل لي يا ضراب المصادفات الكبرى، من أين يأتي كلب بقوة الا يقوده شميمه، أو يفرج عنه نباحه؟ سيان يشرط الوقت كستار حرير. وسياف يقطع جسدا حيا لينصف الموتى. هاك اللعبة الخاسرة أبدا. وهذا ما يسبيك كل لحظة وأنت السابي بلا حول ولا قوة ولا سحر. وهنا يمكن أن تحتكم إلى ألفاظك وقوانين منصوبة كالأعمدة وتصرع بها من تشاء، لكن، من يدري كيف يختزل الموتى في عز أحيائهم، وأنت منهور برغباتك السود، وعباراتك المتهادية وحدها نحو القاع، وأنت مطعون بالعرافات والكهنة والآيات والألواح الممهورة جميعا بمعارف الموت والقيامة والنواميس والجلاميد والعلامات والأختام والنبوءات والجرذان والغرائز البائتة، والعذاب الأليم.

أف! وأنى لي أن أحمل هذه الشجرة المقطوعة المنتصفة في ظهيراتها العجلى أو في أغساقها البطيئة. وكل هذه الأثقال، خفية بخفتها الماكرة، مليئة بشغورها المخيف، رصينة في تجوالها الغامض.. أف! وكيف لي ألا أزفر دفعة واحدة هذه القشور والعظام والجثث الألفية على مجاهل أنساها وتبتعد. وكيف لي ألا أزفر ملايين السنوات المتكلسة المؤكسدة بكيانها وأنسالها وأرحامها وخطاياها ومواليدها وجناتها وأنسابها، تطبق على صدرك، كطناجر تغلي فيها الحجارة والبصاق والعزة والشهادة والإيمان العميق.

أف! كيف لك أن تمزق وشائج وأعباقا وورودا دامت طويلا على مسامك وثيابك، وعلى حفافي الكراسي، وألوان الستائر، والمزاليج، والكتب؟ كيف لك، وأنت الضامر، كخيط مهلهل، أو كتلك الشعرة الخالصة، المبثوثة بين عدمين، لتقصم ظهر النهر، عليك وعلى وجهك، ودمعك، وما يجف قبل موته، وما لا يجف بعد موته، أن تعابث الموت في أوج ترفه عل عينيك؟ إذا تبادره كمن يسبق الربيع بورد الشتاء، ولا من يتعتع نياته، ولا من يصبو إلى خطى من جليد الوضوح، ومن إرث انقشاع الحواس على اندثارها المبكر.

آه!

وحنانيك على السبل الصافية في عرائها الفارغ، ووقع قديم، وأرصفه مهملة، وذات شوق، وماء، ومطر وقبعات، ومظلات، وورد فتيت، ولقاءات خجلى، وخطى بلا أسباب.

آه! وحنانيك، وتفاح الأعالي من شروق النهارات وذهب العيون، واهتزاز الأخضر وتدرجات الشحوب في المنزلقات والأودية، وكيف لك، ألا تختزل ذاكرة في قطاف مجاني، وفي هز غصون ملأى وخلية في مساحاتها الخلية.

لكن أينك؟ وأين، وما تخلف قدامك، وفي حدود الصدن، وفي التمام الزبد المتدافع في بياض منفي وأخير وأينك، من كبو أحصنه أثقل من جبال، وأخف من ورق الصفصاف، وفي البراري صهيل مفتتح المواسم، والنحاس، والتربة السائدة العجاف المقبلات، وما يتبعه الفصل والوصل، وكسر الوثقى، والعروة، وسلخ الجلد، تحت هر الملح والحامض والنصلة الحاسمة.

وأينك، منسحبا، كجرو أو شلو، ومن هواء رآك كثيرا حافيا على فضاءات حافية، غرا مسلولا من فيض الأعوام، وتصابي البدايات. وأينك مسحوبا، تضرج الأروقة والوديان والشجر والمدن، بدماء طويلة، مقطع الأوصال، مهدر الأمصال، مسحورا بالسموم الكبرى، معجونا بغرائز الموتى وآياتها الكبرى، مسحوبا، عاصبا جبينك بعلامات القبائل، وإشارات الأعراق، وصفوف القتلى في هيئاتهم وأيقوناتهم وبريق

خوذهم، مسحوبا بنياتك القرمزية، وصفاءاتك المبثوثة، ومهاراتك الجامحة في أوقات الجموح والخلل والأمراض التي تصنع مجد الشجر، وتواريخ السواحل، مدججا بحقائقك الكبرى الصارمة، الثابتة، عديمة الليلك، بهية الأعمدة، سميعة الموتى، تحمي بواباتها بما يبيد الجرذان، والطير، ويرفع الموج سورا بلا مواقيت، وبلا حثالة، وبلا فواصل. هكذا، ويرمش معدن ويخفة من نوافل الحواس، تتقدم حاسرا، وطاغيا، وميتا صافيا في ميتاته الصافية. إنها الأقدار الكبرى! وما أنت، حاذفا فراغ النسمة، تشرئب على هضبة، اختلط فيها العشب بالروث، والجذوع بالمخيلات التعبى، والليلك بزبالة الحروب والبول والدم والقيح والانتصارات الخاطفة، حتى يشعرك، كومض نحاس، برق غادر، ويقصف ما في نجومك اللماعة، وما في بزاتك الزاهية، وما في تيجانك.. هكذا، وحولك، ما يتداعى، ويصدع رأسك، ويخفي عبورك المتطاول ويتفانى كجذر عريض. وعندها، تسبقك أمراضا وأطلالك ومشارقك المخسوفة على المدن، والدساكر، نذائر ومجاعات، وكوليرا، وطاعونا، وسرطانا، وايدزا وسلا، وتلوثا، وجفافا، وعهرا وهرويا ومجازر وآلهة تتدافع في انتحاراتها الغلابة على أطراف البحيرات والصحارى والجبال. إنه العدم الخالص! الحقائق التي تفترس قوانينها تلحس دماءها ليصفو حولك خواء بلا هالات، ولاجذر، ولا قبح، ولا جمال، خواء كمن يقطع شعرة ويتركها تتأرجح أمامه حاملة سقوطها الأخير بلا ندامة ولا متعة ولا عذاب ولا مآل ولا تذكر. خواء مسلول من خوائه، يبصق حياته رغبة رغبة، فرجا فرجا، ثمرة ثمرة، بصقة بصقة. خواء من أجسام تنش كجدران متداعية، ورطبة، ومهجورة، ومنخورة، وبشعة، ترشح ميتاتها الكسلى، تزفر هنيهاتها الموبوءة والمبتذلة، بعوضها المعدي خلاياها المنهوشة، أبصارها اليتيمة، كاتدرائياتها الطافية المتهادية على طوفان الغرقى والشجر والغلين والزيت والبول والتحلل وروائح الأبدية المنتنة، ولا ما يرج، ولا أسطورة، ولا معجزة، ولا وهم، ولا سراب، ولا صخرة تتدحرج ولا من يهدي، ولا من يأتي ولا من يذهب ولا من يحصي التواريخ وغياباتها وانقراضاتها ولا من يعلم الجغرافيا المتناسلة من عجول ذهبية مصقولة، ومن أرقام غطت القارات والدساكر والمدن والقمم والثلوج والصحاري، وأنبتت زهورا، ولا فوحا وفاكهة، وصديدا تلوكه بلا مذاق، وبلا فوضى، وبلا عرفان وبلا زبد.

وكيف لهذا الخواء الأخير ألا يستعذب غيابات الموتى أمام شاشات الموتى، وغيابات الآلات الماهرة في كرها اليومي بلا حساب ولا آت، في أوكار المدن، وصناعات المعدن، وترميم الفضاء، وتلويث الأنسال والهواء وشغور الأمكنة وخرابها. هكذا، ولا ما يسود غير ذلك العدم الأبيض، العدم اللامع بمعادنه وذهبه وظلاله. إنها الفتنة العابرة، لكن لتتراكم مسيراتها العابرة ولكن لتقص الرمق الحي، والاختلاجة، والخفق، حتى الدمعة المستورة وراء بؤبؤ مازال بؤبؤا، حتى ظلال الآلهة المدججة بالإرث، والخمر، والمدائح المطيبة، وإن أهملتك بخوذاتها البرية، وألواحها الصاخبة، المعلقة بين الهاويات والسماوات، وسلالة مسقوفة بآياتها الصغرى والكبرى ومن تلك الآلهة المتراكمة في شراستها ما يهملك ويمهلك، فتنساك، في زحمة الحروب، وتنساها في اندفاعك الفاجع، وعندها، الى هبوب بلا أزمنة، هبوب مجرد من عناصره، وغباره، وكلماته، وذاكرته، هواء طازج يلقح مراعيك من زغب الفجر، ومن أسرة الأحياء الحارة، والمنبوشة، المبقعة بالماء، والعرق، وعض الوسادات والشراشف، ومن وبر التفاح، وحفيف الجنات، وتمادي ما تتنفسه، وما يتنفسك حتى الصرخة المفلتة، الزافرة، القاشرة لعاب الموتى، ومن املاس الجلد، وما تنز في شبقها، وولوجها، تنفض، رافعا هامة كالسرو والنعناع، غبار الهياكل، ترمي نقوش الكلام، تسبيك، وأنت السابي بلا مقابل، لعنات حرى خلابة، وعلو في البصر الحاد الصافي المتسع.

ومن، عندما تنساك آلهة بلا مواجع، ولا أنساب، ولا رايات، سواهن الموغلات في نهر الغيب، وفي أطايبهن، ضرابات الدفوف، يسبقنك إلى لحظات من وحشة اللذاذات، ومن عزلة الضم، واللثم، والشم واكسير الغياب، ليساقط منهن المن الأبيض والحليب المهراق، والمتع المشهورة كصاحبات الأعالي، ورذاذ الأنصاب الجاهلة، الحية في جهلها، ولغو يذكر بالمواعظ والسير وصهيل الخيول المطهمة فوق الهاوية.

أجــزاء

من ســيرة ذاتيــة

خورخي لويس بورخـيس، ترجمـة: بســام حجار *

«قاص وباحث»، صفتـان (فقـط) تلازمـان كل تعريف بحياة وأعمال خورخي لويس بورخيس (ولد في بوينس آيرس عام ١٨٩٩ وتوفي في جينيف عام ١٩٨٦، كتب أعماله القليلة بلغات مختلفة، ثم ترجمت هذه اللغات بدورها إلى لغات مختلفة. بعض ما كتبه في أبحاثه وضمنه سيرته الذاتية المبعثرة، لم يكن سوى تلفيق؛ وفي بعض محاضراته التي دعي إلى القائها بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا واليابان، أجرى تدقيقا مطولا في نصوص مختلفة، واستند إلى مراجع غير موجودة، وأحيانا إلى مؤلفين اخترع أسماءهم وسيرهم ومجالات اختصاصهم. ومع ذلك قيل عنه انه أحد أساتذة الأدب في القرن العشرين.

لم يعترف بورخيس الا بالقصة فنا أدبيا صرفا. شغف بالشعر وكتب بعضا منه، لكنه أهمل الرواية والأنواع الأدبية الأخرى. العالم بالنسبة له، هو مكتبة هائلة، حتى يحار واحدنا حيال ما يصفه بالعيش. أما الكتاب فهم كائنات مختلقة على غرار ما يؤلفونه، ففي آخر الأمر لا أحد يعرف من يكتب ماذا أو ماذا يكتب من؟ الاختلاق هو الحقيقة والحقيقة هي اختلاق.

كتب الكثير عن أدبه وسيرته، وحين أراد أن يكتب، هو، سيرته كتبها أجزاء غير مكتملة بالانجليزية، وفي نيويورك عام ١٩٧٠؛ لذلك أذنت لنفسي أن أنقل إلى العربية أجزاء من هذا النص عن لغة ثالثة هي الفرنسية، لظني أني في ذلك لا أخون النص الا قليلا، لأن خيانة النص الأصلية قد اقترفها كاتبه.

* شاعر ومترجم من لبنان.

الأرجح أن بعض الأسماء والعناوين والأحداث في هذا النص مختلق. لم أشر في أي موضع إلى مثل هذا الاحتمال لأن الاشارة تفسد سياق الاختلاق، ولأن أدوات التحقق معدومة أو شبه مستحيلة، ولأن الاختلاق يجعل النص طبقات متراصة من الكذب والصدق إلى أن يتبادلا صفتيهما؛ واذ ذاك كيف الاهتداء إلى ما كان صدقا وما كان كذبا في حكاية، مجرد حكاية؟

فيما يلي الترجمة العربية للصفحات الأولى من «محاولة في (كتابة) سيرة ذاتية» الذي صدر، في طبعته الفرنسية، ملحقا بـ«كتاب المقدمات» لخورخي لويس بورخيس (سلسلة كتاب الجيب «فوليو»- باريس ١٩٨٧).

لا استطيع القول ما اذا كانت ذكرياتي الاولى ترقى إلى الضفة الشرقية او الضفة الغربية من نهر دولابلاتا الموحل المتهادي، بمونتفيديو حيث كنا نقضي أوقات عطل طويلة كسولة في فيلا عمي فرانشيسكو هاييدو، أو في بوينس أيرس، حيث رأيت النور، في وسط تلك المدينة عام ١٨٩٩، ناحية شارع توكومان بين سويباشاوا سمرالدا، في منزل صغير متواضع يمتلكه جداي لأبي. على غرار معظم المنازل وقتذاك، كان سطحه مصطبة ومدخله بهوا فسيحا مزينا بعقد جسر يسمى «الزاغوان» وقد ألحق به خزان نجر مياهنا منه، وبردحتين خارجيتين. ولابد اننا سرعان ما انتقلنا منه للاقامة في ضاحية باليرمو لأنه المكان الذي ترقى إليه ذكرياتي الاولى عن منزل آخر من ردحتين مطليتين وحديقة مجهزة بناعورة هوائية عالية ومن الجهة الأخرى من الحديقة فسحة أرض بور. في تلك الحقبة كانت باليرمو تلك التي أقمنا فيها، بالقرب من شارعي

ستراند وغواتيمالا- ضاحية فقيرة من ضواحي المدينة وكثير من سكانها لا يعترفون بأنهم يقطنونها بل يكتفون بالقول، إذا سئلوا، أنهم يقيمون في الناحية الشمالية من المدينة. كنا نقيم في أحد المنازل ذات الطابقين النادر وجودها في الشارع، فيما الجوار يقتصر بمعظمه، على منازل وطيئة وأراضٍ بور. لطالما تحدثت عن تلك الناحية ناعتا اياها بالوضيعة غير أني لم أكن أقصد بذلك حرفية ما تعنيه عبارة SLUM في أمريكا، ففي باليرمو كان يقيم أناس فقراء لكنهم لائقون، والى جانب هؤلاء أناس غير مرغوب فيهم. كان في باليرمو أيضا لصوص وأشقياء- يسمون بالكومبا ودريتويس- اشتهروا بمشاجرات المدى، غير أن هذا الوجه من أوجه باليرمو لم يطغ على مخيلتي الا فيما بعد، لانهم في المنزل، كانوا يبذلون ما بوسعهم لكي لا ندرك ذلك وكانوا يفلحون في سعيهم على أكمل وجه، مثل هذا التغافل لم يكن ليشمل جارنا ايفاريستو كاريغو الذي صودف انه كان أول شاعر ارجنتيني يستغل تلك الامكانيات الادبية المتاحة في متناول يده، أما أنا فكنت غير مدرك تقريبا لوجود الكومبادريتوس لأني، عمليا ما كنت أغادر البيت مطلقا.

أبي، خورخي غييرمو بورخيس كان محاميا، فيلسوفا فوضويا- من مريدي سبنسر- وكان، في الوقت نفسه، يدرس مادة علم النفس في معهد المعلمين للغات الحديثة حيث يعطي دروسه باللغة الانجليزية مستندا إلى مؤلف وليم جيمس المختصر في علم النفس. وكان مرد إلمام أبي بالانجليزية إلى كون والدته، فاني هاسلام مولودة في ستافوردوشاير لأسرة متحدرة من نورثميرلاند، اذ حملتها ظروف غير اعتيادية إلى أمريكا الجنوبية. فقد تزوجت الأخت البكر لفاني هاسلام مهندسا ايطاليا يهوديا يدعى خورخي سواريس هو الذي أدخل على الارجنتين أولى حافلات الترامواي التي تجرها الخيل، واستقر هو وزوجته في هذه البلاد واستقدم إليها فاني، اذكر سالفة من تلك الحقبة. كان سواريس ضيفا على «بلاط» الجنرال أوركويزا، في أنتري ريوس، واقترف خطأ ان يفوز في الدور الأول للعبة الورق على الجنرال وهو طاغية المقاطعة الذي لا يتوانى عن قطع الرقاب، فور انتهاء الدور سارع بعض الضيوف المجربين إلى ابداء النصح وقالوا لسواريس إنه إذا أراد أن يحظى بالموافقة على تسيير حافلاته في أنحاء المقاطعة، فما عليه، قطعا إلا أن يخسر كل مساء حفنة لا بأس بها من النقود الذهبية خلال اللعبة. ولأن أوركويزا لاعب أخرق إلى أقصى الحدود عانى سواريس الأمرين لكي يتمكن من خسارة المبالغ المطلوبة.

في بارانا، عاصمة مقاطعة انتري ريوس، التقت فاني هاسلام، الكولونيل فرنسيسكو بورخيس. كان ذلك في عام ١٨٧٠ أو ١٩٧١، خلال حصار المدينة من قبل («المونتانيروس»، ميليشيا الرعاة أنصار ريكاردو لوبيز خوران. وكان بورخيس الوافد رأس فرقته، قائدا للجنود الذين يدافعون عن المدينة. رأته فاني هاسلام من على شرفة منزلها. وفي الليلة نفسها أقيم حفل راقص احتفاء بقدوم القوات الحكومية المتحررة، فاني والكولونيل التقيا ورقصا سويا وتحابا فأفضى بهما ذلك إلى الزواج.

كان أبي أصغر الولدين اللذين رزقاهما، ولد في أنتري ريوس وكان من عادته ان يشرح لجدتي، وهي الانجليزية الجديرة بالاحترام، بأنه ليس حقا من أبناء أنتري ريوس، لأن «أمه حبلت به في البامبا». وكانت جدتي تجيبه آنذاك بكل التحفظ الذي يؤثر عن الانجليز: «اني لا أدرك ماذا تقصد حقا». غير أن ما كان أبي يردده هو صحيح فعلا، ذلك أن جدي كان في مطلع السبعينات قد عين، في البامبا، قائدا عاما للحدود الشمالية والغربية لمقاطعة بوينس ايرس. وفي طفولتي سمعت الكثير من الحكايات التي كانت فاني تسردها على مسمعي وتدور حول الحياة في المناطق الحدودية في ذلك الوقت. وقد نقلت وقائع احداها في «حكاية المحارب والسيرة». لقد أتيح لجدتي أن تلتقي عددا من زعماء الهنود الذين كانت أسماؤهم الغريبة، على ما أعتقد، سيمون كوليكوبو، وكاتربيل، وبنسين ونامونكورا. عام ١٨٧٤ في أثناء إحدى حروبنا الأهلية، وافت المنية جدي، الكولونيل بورخيس. كان عندها في الحادية والأربعين، فقد أرغمته ظروف هزيمته في معركة لافردي على التنقل ممتطيا حصانه، مشتملا بالبانشو الأبيض،

ومتبوعا بعشرة رجال أو اثني عشر رجلا، على مقربة من خطوط الأعداء التي أطلقت منها الرصاصتان الرمنغتون اللتان أردتاه. وكانت تلك هي المرة الأولى التي تستخدم في الغدارات الرمنغتون في الأرجنتين. ولا أملك الا أن يذهلني، كل صباح، مجرد التفكير في أني استعمل شفرات من نفس ماركة البندقية التي أردت جدي.

كانت فاني هاسلام شغوفة بالقراءة، وكان الناس لا ينفكون يرددون على مسمعها، هي التي تخطت الثمانين، ظنا منهم أنهم بذلك يسعدونها، بأن في أيامنا هذه لا نجد كتابا يضاهون ديكنز وثاكري، فتجيبهم جدتي: «إذا أردتم الحق اني اؤثر على من ذكرتم أمثال آرنولد بينيت وجيلسوورثي وولز».

وكانت قبيل وفاتها عن عمر يناهز التسعين عاما، قد اعتادت أن تدعونا للجلوس بجانب سريرها وتقول لنا بالانجليزية (فقد كانت تتكلم الاسبانية بطلاقة ولكنها اسبانية ركيكة) وبصوتها الخافت: «إني امرأة عجوز تحتضر ببطء شديد. وليس في ذلك ما هو لافت أو غير معتاد». فهي ما كانت ترى أدنى سبب موجب لحال الاضطراب الذي يسود المنزل، بل كانت مربكة حيال الوقت المتمادي الذي يستغرقه موتها الوشيك.

كان أبي رجلا بالغ الذكاء، وعلى غرار الرجال الأذكياء جميعا، كان رجلا طيب القلب. ذات يوم أشار علي بأن أراقب مليا الجنود والبزات النظامية والثكن والبيارق والرهبان والمجازر، لأن كل ذلك على وشك أن يزول، وسأتمكن، على هذا النحو، من أن أحكي لأولادي بأني حقا شهدت كل ذلك. لم تتحقق نبوءته، لأسفي الشديد، إلى اليوم. كان أبي رجلا على قدر من التواضع جعله يتوق أن يكون، لو استطاع، غير مرئي. وعلى الرغم من افتخاره بنسبه الانجليزي، فقد اعتاد أن يسخر منه على سبيل الدعابة، فيقول متظاهرا بالحيرة: «في آخر الأمر، من يكون الانجليز؟ انهم مجموعة من العمال الزراعيين الألمان». كان شديد الاعجاب بشيلي وكيتس وسوينبرج، وكان شغوفا بمجالين من مجالات القراءة. تأتي أولا مؤلفات الميتافيزيقا وعلم النفس (بركلي، هيوم، رويس، ووليم جايمس). وفي المرتبة الثانية الأدب والمؤلفات التي تتناول الشرق (لاين، بورتن، وباين). فهو من كشف لي معنى الشعر ومغزاه- واقع أن الكلمات ليست أداة اتصال وحسب بل هي أيضا رموز سحرية وموسيقى. وعندما أنصرف اليوم إلى تلاوة قصائد بالإنجليزية، تقول لي أمي أن نبراتي هي هي نبراته. وهو أيضا- وإن لم أدرك ذلك في حينه- أول من قرأ علي مبادئ الفلسفة. وفي صباي المبكر جدا شرح لي، مستعينا برقعة شطرنج، مفارقات زينون- أخيل والسلحفاة- والطيران الجامد للسهم واستحالة الحركة. وفيما بعد، ومن دون أن يأتي على ذكر بركلي، اجتهد ما أمكنه الاجتهاد في تلقيني المبادئ الأولية للنزعة المثالية.

أمي، ليونور أسيفيدو دو بورخيس، من أسرة عريقة أرجنتينية وأوروجوانية، وهي في الرابعة والثمانين من عمرها مازالت في صحة ممتازة، مقدامة وكاثوليكية صالحة. ففي عهد طفولتي كان الدين هو حمى النساء والأولاد. أما الرجال في بوينس آيرس فكانوا، في معظمهم، من ذوي الأهواء التحررية- مع أنهم لو طرح عليهم السؤال آنذاك لأجابوا جميعا، من دون شك، بأنهم كاثوليكيون. أحسب أني ورثت عن أمي فضيلة أنها دائما كانت تحسن الظن بالآخر انطلاقا من حسها العميق بالصداقة. فقد كانت أمي تهوى حسن الضيافة. ومنذ اليوم الذي تعلمت فيه اللغة الإنجليزية، كفت تقريبا عن قراءة أي شيء الا بالإنجليزية. اثر وفاة والدي، واذ شعرت بأنها باتت عاجزة عن التركيز على أي نص مطبوع، شرعت في ترجمة «الكوميديا البشرية» لوليم ساروبان لكي تنكب على عمل ما. وقد صدرت تلك الترجمة في كتاب واستحقت عليها استحسان الجالية الأرمنية في بوينس آيرس. فيما بعد انكبت على ترجمة بضع حكايات لهاوثرن وأحد مؤلفات هربرت ريد حول الفن. كما أنجزت ترجمات لملفيل وفيرجينيا وولف وفوكنر يعتقد اليوم أنها لي. لطالما كانت بالنسبة لي رفيقا- خصوصا خلال هذه الأعوام الأخيرة، لما صرت أعمى- وصديقا مفعما بالتفهم والتغاضي. لسنوات طويلة والى وقت قريب، تولت هي

أعمال السكرتارية لأجلي، فردت على الرسائل التي تصلني، وقرأت لي، ودونت ما أمليته عليها، ورافقتني في أسفاري الكثيرة، داخل بلادي أو خارجها، وهي التي، وان لم أفكر في الأمر آنذاك، نمت في، بروية وشدة، ما أنجزته في حياتي الأدبية.

جدها هو الكولونيل ايزيدور سواريس، الذي كان في الرابعة والعشرين حين قاد، خلال العام ١٨٢٤، هجوم سلاح الفرسان البيروفي والكولومبي، والذي بفضله تغيرت موازين المعركة فأحرز النصر في معركة خونين في البيرو، كانت تلك المعركة هي المعركة ما قبل الأخيرة في حرب الاستقلال الأمريكية الجنوبية. وعلى الرغم من أن سواريس كان ابن العم الشقيق لخوان مانويل دي روزاس الذي نصب نفسه ديكتاتورا على الأرجنتين بين ١٨٣٥ و١٨٥٢، فقد فضل حياة المنفى والعوز في مونتيفيديو على الحياة في ظل الطغيان في بوينس آيريس. طبعا صودرت ممتلكاته، وأعدم أحد أشقائه. فرد آخر من عائلة أمي كان يدعى فرنسيسكو دي لابريدا، وهو الذي أعلن في توكومان خلال رئاسته الكونجرس عام ١٨١٦، استقلال الكونفيدرالية الأرجنتينية، ثم قتل عام ١٨٢٩ في غمرة حرب أهلية، والد أمي، ايزيدور أسيفيدو، الذي لم يكن رجلا عسكريا، خاض هو الآخر حروبا أهلية بين ١٨٦٠ و١٨٨٠. وبهذا أكون امتلكت أسلافا محاربين من عائلتي لأبي ولأمي. وقد يفسر هذا أحلام مصيري الملحمي الذي لم تشأ الآلهة أن أعطاه لحكمة منها دون شك.

لقد قلت فيما سبق انني أمضيت القسط الاوفر من مراهقتي بين جدران المنزل ولافتقارنا لأتراب الطفولة عمدنا، أنا وأختي، إلى اختلاق رفيقين متخيلين أسميناهما لأسباب أجهلها كويلوس وطاحونة الهواء. (وعندما مللناهما أخيرا، قلنا لأمي أنهما ماتا). لطالما كنت حسير النظر أرتدي نظارة، ناحل الجسم. وبما أن معظم أفراد عائلتي كانوا عسكريين- حتى أن أحدهم كان ضابطا بحريا- وليقيني بأني لن أكون مثلهم ذات يوم، فقد استبد بي، في سن مبكرة جدا، احساسي بالخجل من كوني شخصا لا يحب الا الكتب بدل أن أكون رجلا فاعلا. وطوال مراهقتي لازمني الشعور بأن حبهم لي هو من قبيل السلوك الجائر، كنت لا أستحق أن أحب، بأية حال، وأذكر أن يوم الاحتفال بعيد ميلادي كان يسبب لي حرجا لا يوصف، لأن الجميع يغدقون علي بالهدايا وأنا أشعر بأني لم أفعل شيئا لكي أستحقها وبأني، في ذلك الموقف، ألعب لعبة المحتال، ولم أتمكن من تخطي ذلك الشعور الا بعد أن تجاوزت الثلاثين. في المنزل كنا نتكلم الإنجليزية والاسبانية، سواء بسواء، وإن سئلت عما كان الأشد تأثيرا في حياتي لأجبت على الفور: مكتبة أبي. وقد يخطر ببالي أحيانا أنني، في الواقع، لم أغادر تلك المكتبة يوما. فمازالت ماثلة أمام عيني، حجرة منفردة، غطيت جدرانها برفوف ذات واجهات زجاجية، ولابد انها كانت تحتوي بضعة آلاف من المجلدات.

كنت حسير النظر إذن إلى درجة جعلتني أنسى معظم وجوه تلك الحقبة (والأرجح أن حين أفكر في جدي اسيفيدو، إنما أفكر في صورته على ما أظن) ومع ذلك فاني مازلت أذكر بوضوح عددا من الرسوم التوضيحية في دائرتي معارف شامبرز وبريتانيكا. وأولى الروايات التي قرأتها كانت «(HUCKLEBRY)» أعقبتها «(Roughing it)» و«(Flush Days in California)» كما قرأت كتب القبطان ماريا و«(Les bramless homes dows la lunu)» لولين، وادجار ألن بو وطبعة بمجلد واحد للونغفيلو، و«(Lisle on heron)» وديكنز، ودون كيشوت، و«(Ton Brouns school Days)» و«(Les Conres)» ولويس كارول، و(Les Aventures de Mr. Vadaut Green) (وهو كتاب منسي الآن)، وألف ليلة وليلة لبرتون، كان كتاب برتون مليئا بما اعتبر آنذاك، اباحيات، وحظرت قراءته علينا، لذا قرأته خلسة، على السطح، غير اني كنت في تلك الحقبة مفتونا بسحر هذا الكتاب فلم أعر أي انتباه للفقرات الفاضحة، قارئا تلك الحكايات لا يساورني أدنى شك بأنها قد تنطوي على معنى آخر. تلك الكتب التي ذكرتها كنت قد قرأتها بالانجليزية. وعندما قرأت، فيما بعد «دون كيشوت» في نصها الاصلي بدا لي النص ترجمة رديئة، ومازلت أذكر جيدا تلك الاغلفة الحمراء السميكة التي تحمل عناوين بأحرف مذهبة، التي كانت تصدرها دار نشر غارينيه. ثم جاء يوم تبعثرت فيه مكتبة أبي

وعندما قرأت «دون كيشوت» في طبعة مختلفة، أحسست بأن هذه ليست «دون كيشوت» الحقة.. فيما بعد استحصل لي صديق على نسخة من طبعة غارينيه وفيها الرسوم نفسها والهوامش ففيها في أسفل الصفحات ملحق تصويب أخطاء الطباعة، نفسه، فكل هذه الاشياء كانت بالنسبة لي، جزءا لا يتجزأ من الكتاب. فكان ذاك في نظري هو «دون كيشوت» الأصلي، بالاسبانية قرأت أيضا عددا من مؤلفات ادوارد جوتييونير عن الخارجين على القانون، وديوسبيوادوست الارجنتيني- وفي طليعتهم خوان موريرا- بالإضافة إلى كتابه «(Siluetas militars)» الذي يتضمن سردا حماسيا لمصرع الكولونيل بورخيس. وكانت أمي قد حظرت علينا قراءة «مارتن فييرو» لأنه كتاب لا يثير الا اهتمام الدنيئين وتلامذة المدارس، ناهيك عن كونه لا يتحدث عن الرعاة الارجنتينيين الفعليين. هذا الكتاب أيضا قرأته خلسة. وكان رد فعل والدتي مبنيا على واقع ان هرنانديز هو أحد أنصار دي روزاس، وهو تاليا، عدو اسلافنا أنصار الحزب الوحدوي. كما قرأت «(Facundo)» لسارمينتو، وعددا كبيرا من المؤلفات حول الميثولوجيا الإغريقية، وفيما بعد، حول الميثولوجيا الاسكندنافية. وقد طرقت الشعر من باب اللغة الإنجليزية- شيلي، كيتس، فيتزجرالد سوينبرن، الشعراء المفضلين لدي وبإمكانه ان يتلو الكثير من أشعارهم وغالبا ما كان يفعل.

لقد كان الشغف بالأدب تقليدا متوارثا في أسرة أبي فشقيق جده، خوان كريسوستومو لافيندر، كان أحد أوائل شعراء الارجنتين. ونظم نشيدا حول مقتل صديقه الجنرال مانويل بلغرانو عام ١٩٢٠.

أحد ابناء عم أبي، ويدعى آلفارو مليان لافينور، الذي أعرفه منذ صباي، كان شاعرا قليل الشأن ولكن ذا حظوة استطاع فيما بعد أن يصبح عضوا في أكاديمية الآداب الأرجنتينية، وجد أبي لوالدته، ويدعى ادوارد يونغ هاسلام، كان قد أصدر احدى أولى الصحف الانجليزية في الارجنتين، الـ«(Southern)»، وحائزا على شهادة الدكتوراة في الفلسفة او الآداب، ما عدت أذكر بالضبط، من جامعة هايدلبرنج. اذ لم يكن هاسلام يمتلك الإمكانات المادية التي تخوله الالتحاق باكسفورد أو كامبريدج، فتوجه إلى ألمانيا حيث نال شهادته بعد أن انهى كل دراسته باللاتينية. وفي النهاية توفي في بارانا. ألف أبي رواية نشرها في مايورك عام ١٩٢١، حول تاريخ انتري ريوس. كان عنوانها: «الكوديلو» (الزعيم). وألف أيضا (وأتلف) كشكول دراسات، وأصدر ترجمة لعمر الخيام نقلا عن ترجمة فيتزجيرالد ملتزما تشطير الأبيات كما وردت في الأصل. ألف كتابا هو عبارة عن مجموعة حكايات شرقية- على غرار ألف ليلة وليلة- مسرحية مأساوية، عنوانها «(Hicia le noda)» (نحو العدم) تدور أحداثها حول اب محبط من ابنه، كما نشر عددا من السونيتات الجميلة محاكيا اسلوب الشاعر الأرجنتيني أنريكي بانكس. منذ طفولتي، ومذ صار أبي كفيفا، توافق جميع من حولي على ضرورة أن أتمم المصير الأدبي الذي لم تشأ الظروف أن يكون لأبي. كان أمرا بديهيا (فمثل هذه الأمور أشد تأثيرا من تلك التي يعبر عنها ببساطة)، كان المرتقب في أن أصبح كاتبا.

كان أول عهدي بالكتابة حين كنت في السادسة او السابعة، حاولت ان أقلد الكتاب الكلاسيكيين باللغة الاسبانية- ميجيل دوسرفانتس، على سبيل المثال. وألفت بانجليزية رديئة جدا نوعا من التاريخ الميسر للميثولوجيا الكلاسيكية، أحسب انه كان سرقة موصوفة لمؤلف لمبريير. كانت تلك، على ما اعتقد، خطواتي الأولى في عالم الأدب. وقصتي الأولى كانت حكاية عجيبة، كتبتها مقلدا سرفانتس- رواية فروسية عثيثة عنوانها: «(La visua ratal)»، (مقدم الخوذة القاتل)، كنت أنكب على كتابة مثل تلك الأمور على دفاتر مدرسية، وكان أبي حريصا على عدم التدخل فيما أفعل، اذ يتيح لي سانحة أن اقترف أخطائي الخاصة، حتى أنه خاطبني ذات مرة قائلا: «الأولاد هم الذين يربون آباءهم وليس العكس». «حين شارفت على سن التاسعة ترجمت «الأمير السعيد» لأوسكار وايلد، إلى الأسبانية، ونشرت تلك الترجمة في احدى صحف بوينس آيرس، ElPais، وبما أنها حملت توقيع «خورخي بورخيس» كان من الطبيعي أن تنسب تلك الترجمة إلى أبي (....).

بورخيس

ترجمة: مرام المصري *

تمجيد الذكريات المستحيلة

في مدينة ساحلية على الشاطئ الاسباني، سان بيدرو اجتمع ٦ مترجمين شعراء من بينهم أرملة الشاعر الارجنتيني (بورخيس) لترجمة نصين من لغتهما الاصلية واحد لبودلير والثاني لبورخيس، نصان فقط ننقلهما في وقت واحد الى كل اللغات الحاضرة وكانت الفرنسية والعربية والروسية والايطالية والاسبانية.

خلال ٤ أيام دارت مناقشات مستمرة على كل كلمة، وكل حرف وكل نص وارد وغير وارد بحيث خرجت القصائد وكأنها مترجمة عن كل اللغات.

ومما كان لافتا للأنظار هو هذا التواصل اللغوي والتأكد من ان مشاكل الترجمة واحدة في كل اللغات.. فلم تلب لغة اكثر من لغة أخرى مطلب النص.

وعندما ترجمنا قصيدة تمجيد الذكريات المستحيلة كانت روح بورخيس تحوم حولنا وتجلس بالقرب لكون ماريا كودما؟ أرملته حاضرة تفسر لنا النص بكل صبر وبكل معرفة.. واليكم النص ((تمجيد الذكريات المستحيلة)) لبورخيس.

تمجيد الذكريات المستحيلة
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
طريق حجري في سور طيني واطئ
وفارس فخور يملأ الفجر
(بعباءته الطويلة والمهترئة)
في يوم من أيام السهل
يوم لا تاريخ له..
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
أمي تنظر البحر
في مزرعة سانتا ايرينا
وهي لا تعرف بعد إن اسمها سيصبح يوما بورخيس
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
قتالي في معركة سبيدا
ورؤية استانيسلودل كامبو
يحيي بغبطة أول طلقة رصاص تمجد الشجاعة
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
بوابة المنزل الريفي السرية
يفتحها أبي كل ليلة
قبل أن يضيع في النوم
وقبل أن يعبرها لآخر مرة
في ١٤ شباط ١٩٣٨
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
زوارق هانكس
وهي تغادر شواطئ الدانمارك
لتغزو جزيرة
لم تكن قد عرفت بعد بانجلترا
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
(استحوذتها ثم خسرتها)
لوحة ذهبية لتورنر
شاسعة مثل الموسيقى
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
سماعي لسقراط
في الليلة التي سمم فيها بالشوكران
وهو يناقش بجدية مسألة الخلود
منتقلا بين الأسطورة والعقل
بينما شيئا فشيئا يتسلق الموت الأزرق
قدميه اللتين كانتا قد اصبحتا باردتين
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
قولك لي بأنك تحبينني
وليلة قضيتها بدون رقاد حتى مطلع الفجر
وأنا ممزق وسعيد.

---

* شاعرة ومترجمة من سوريا تقيم في باريس.

صـــورة

أحمـــــد زيـن *

وسمعتني، لحظة أن كان الضباب ساخنا يدوم حولي، والسماء تهوي علي كسفا، في حين الحبيبات الصغيرة تنزلق طرية، طافحة بها أخاديد جسدي أصواتهم، إذ تنكفئ درف أبواب محالهم الى الخارج، واليدات فقط ضامرة بعروق ملوية طافية فوق سطح الجلد، تقلب حزما صغيرة تنوشني صاخبة من بعيد، كأنما تدفعني لأغوص عميقا اسفل مني، وسمعتني وسط غبشة تدلى فوق عيني الشاردتين، أهبط مترجرجا درجات قليلة، تلك الدرجات التي تسند سدة إسمنتية عالية، أجلسها في صورة قديمة وضعت قبالتي، فوق أحد الرفوف، الصورة التي فيها يفيض فخذاي، مشدودين من حواف بنطال مجزوز منتصفه، فيما شرابات نصف مقشورة، تحف ساقي الناحلتين، بشعر خفيف، تمسكهما فردتا حذاء بسيور عريضة، ناشبة في حلقات نحاسية رفيعة، وإذ تأخذ قدماي هبوطا الدرجات العريضة، كنت أغور شيئا فشيئا تحتي، مررت بي نهزتني الرائحة، رائحتي إذ كنت صغيرا، الأولى السهب، اذ ما ان فاض من حواف الباب حتى كانت آخر القطرات، تساقط من أطراف اللوحة، منزوعة الاطار، فتحدث تموجات صغيرة على سطح البركة، لترتفع مرة أخرى كخرزة دقيقة فضية، وداخل الإطارات المتبقية، كانت الصورة خالية، فقط أخاديد غائرة ظليلة، مجرى عريض، عمقه صخور صغيرة مدببة، منقطة حبيبات سوداء، وإنشعاب طحالب ملحية.

لا تمل يداه مشاغبة الأعالي، قاذفا بخشونة حجارة صغيرة، فتنتفض الشجيرات مطقطقة لوهلة، إثر تحليق مندفع، من اسراب كثيفة لطيور البحر بريشها الثلجي، وقبل أن يصطفق الباب عليّ، فيرجني وحيدا رجعه، دافعا إياي بكل ما أوتي من قوة الى قرار ليس ذي نهاية، وقبل أن أشعرني متخبطا في جنباته الرخوة، قتيمة تتلقفني، أرمقتها خطفا، تلك النظرات، نظراتها شاخصة، تنشف على زجاج النافذة، إذ تطل على حين، كنت يا جسدي محموما تشغله.

صـــنعاء

عسس الليل يهشون ذبالة الظلام الى غفلة الشوارع، طلق ناري تشهق به رشاشات مجهولة، يرقش جدار الهدأة، يعطل نعاسا فائضا، يتنزل من عتمة القمريات، خلل حبال تساقطت من أعال، زبال يمتل أدواته ويدفع عربة أماما، يتلوى جسده، آن تطرطش حذاؤه في بلل الصمت، وصولا الى نفايات تتنفس أبدا امرأة، عجوزا، اسفل بناية تهرب ثرثراتها، من مواسير مفغورة في منتصف الطريق، بانكفاءتها عن الوقت، بتحديقها في نشاف قدمين، شعرها نار تتسلق انحاء فوقها، فيما ذلك كله، ثمة كلب وشعث آدمي، راحا في طمأنينة، يسيلان شباكا مائية، تحط لامعة فوق هامة الاسفلت، لتطال أجزاءه الباقية، في تتال بطيء، إذ كانا يفركانه من ظلال أسنت، ولاتزال تصخب، ملصوقة أطرافها بمغاليق محال، تستطيل مصمتة.

طـــراوة يـدات

وإذ انفلتت قدماه، تجتازان، قفزا، البلاطات لصق باب غرفته، كانت الطاولة لاتزال تهتز، كأنما ترجع صوت دمدمة كتومة، تعالت مرتين، فزعت نظراته تدعك الجدران، تنزل متسللة الى ثنيات الأوراق، طيات الكتب، منتفخة بها الأدراج، يداه واجفتان تتلمسان الأشياء، تتوقفان للحظة، أكبت الأصابع فوق كدس أوراق، تتحسسه، ذات الدائرتين بليلتين منفلشة، محفورتين كأخدودين صغيرين، لا أثر لبلل فوق، كي يندي السقف، عاليا نهض رأسه، كان المنظر مهيبا، أسفل منه الطاولة، البحر في اتساع هائل، جزر خفيف يحرث سطحه، وزبد يتكالف على خطوط عريضة، نفض دماغه، كمن يهش ظلا لفكرة مارقة، الضجة الخافتة تجهد في تسلق العلو، إذ يفصله عن الشارع، رويدا كان يميل على حواف النافذة، ربما عجوز تلوم الدهر الذي لم يحفظ ماء عينيها، أو مجنون يلعلع صوته بكلام يندفق عفوا، لكنها هذه المرة، أعلام صغيرة.

ملونة، لافتات ورقية وطراوة يدات تتعرق اصابعها، قابضة عيدان نحيلة، ترف فوقها مزق قماش، فيما أسراب العيون، لامعة، تتقدم، تقض نعاس الطرقات، تتلوى لتفضي الى أزقة ضيقة، انحنى على الطاولة، جذب قلما ثم آخر، حاول أن يخربش شيئا، لم يندلق الحبر ضاجا اسطرا متماسكة، تهز بياض الورقة، مسامعه تتسع لضجة الصغار، إذ يغيبون دونما تلكؤ، دون حتى أن ترمش نظراتهم، للقامات إذ تحفهم شفقة، عصر الأقلام، تركها تسيل من أصابعه، نهض وإذ أنصفق الباب خلفه، وأخذت قدماه تهبطان درجات السلم الحلزوني، إلى ضيق الشارع، تناهت إليه ذات الدمدمة، كتيمة، وظلت للحظات قارة في سمعه، كأنما انفراط أيائل مروعة من وعورة جبال، حين عاد ليلا، مخذولا يجرجر أعضاءه، وإن اعتادت عيناه الأشياء، راعه ابتلال الحجرة، حتى أن بركا صغيرة، لاتزال راكنة في الأرضية الخفيضة، هذه المرة لم تفزع نظراته بحثا، أذناه فقط قد حددتا للوهلة.

---

* قاص من اليمن.

القلب الواشي

ادجـــار آلان بو ، ترجمة: عيسى الشـيباني *

نعم هذا صحيح.. أنا عصبي المزاج.. كنت عصبيا جدا. ولكني لست مجنونا.. لا لست مجنونا.. لا يسمى هذا جنونا. مرضي هذا جعل حواسي أكثر حدة.. لا لم يدمرها ولم يضعفها بل بالعكس زاد من سمعي.. سمعت كل ما دار في السماء من فوقي وفي الأرض من تحتي.. بل حتى سمعت الكثير مما دار في الجحيم.. فكيف إذن تتهمونني بالجنون؟ اسمعوا.. اصغوا إلي.. سأروي لكم القصة من ألفها الى يائها.. لاحظوا.. لاحظوا ثقتي بنفسي وهدوء أعصابي وأنا أروي لكم قصتي..

من المستحيل لأحد أن يعرف كيف دخلت الفكرة رأسي ولكن.. ولكن ما إن تبلورت الفكرة في رأسي حتى استحوذت على تفكيري وأصبحت تؤرقني ليل نهار.. لم.. لم يكن لدي سبب أو هدف للقيام بما فعلته.. ولكن.. كنت أحب الرجل العجوز.. لم يظلمني أبدا.. ولم يسبق له أن أهانني يوما أبدا.. ولا تعتقدوا أن الذهب الذي يملكه أغراني.. لا.. لا.. لا!!! بل ما كان يهيج تفكيري أعظم من ذلك.. نعم.. أعظم.. انها.. انها عينه.. نعم.. هي .. هي عينه اللعينة.. ولا شيء غيرها.. كانت.. كانت.. عينه أشبه بعين النسر!! عين زرقاء شاحبة اللون.. كانت تحوي قصة ما.. نعم.. وحينما تنظر إلي أشعر أن الدم يتجمد في عروقي.. وبعد ذلك.. بدأت الأفكار تتكون في رأسي الفكرة تلو الأخرى وقليلا.. قليلا قررت.. نعم.. قررت أن أضع حدا لحياة هذا العجوز.. وهكذا.. هكذا أخلص نفسي من تلك العين اللعينة للأبد.. آه.. للأبد...

والآن هذا هو المهم في الموضوع.. تظنونني مجنونا.. آه.. آه.؟. المجانين لا يعلمون شيئا أبدا.. ولو كنت قد رأيتموني فقط.. فقط كيف كنت أمضي بكل ثقة وحذر وبصيرة وكثيرا من التصنع عندما ذهبت لأداء ما أنوي فعله، لم أكن أبدا.. أبدا حنونا على الرجل العجوز مثلما كنت قبل أسبوع من قتله.. نعم.. كنت في غاية الهدوء.. وكنت في كل ليلة أي تقريبا في منتصف الليل أمسك مزلاج الباب وافتحه.. نعم.. بهدوء شديد وعندما أشعر أن

* مترجم من سلطنة عمان.

فتحة الباب أصبحت كافية لأن أحشر رأسي، أضع فانوسا مظلما وكل شيء يكون مغلقا.. بل.. بل محكم الإغلاق.. حتى انه لا يرى أي ضوء ومن ثم أحشر رأسي. ها.. ها.. ها كنتم فعلا ستشعرون بالضحك لو رأيتم كيف أدخل رأسي بكل حذر وبعدها أمشي ببطء شديد.. نعم شديد جدا جدا.. حتى لا أوقظ العجوز المسكين من نومه ها هاها.. ولكن هل تصدقون بأن ذلك استغرق مني ساعة كاملة حتى أستطيع ادخال رأسي من الباب وأرى العجوز وهو نائم بكل هدوء في فراشه... هاهاها.. ها ها هل تظنون بان هناك مجنونا يملك كل هذه الحصافة.. وبعدها وعندما تأكدت بأن رأسي كان داخل الغرفة تماما أطفأت الفانوس بحذر.. أوه بحذر شديد.. شديد جدا– لأنه كان يحدث شيئا من الصرير– أطفأته حتى لم يبق سوى شعاع خافت جدا وقع على عين النسر والتي كانت مغمضة وبذلك تعذر علي إتمام ما كنت أنوي فعله.. لأن ما كان يستثير غضبي ليس الرجل العجوز بل.. بل كانت عينه الشريرة وهذا ما فعلته طوال سبع ليال متواصلة ولكنني في كل مرة أجد عينه مغمضة.. ومع ذلك كنت في كل صباح، وعندما يبدأ النهار.. أذهب الى الغرفة بكل جرأة وأتكلم بكل شجاعة إليه.. أناديه يا عم.. وأستفسر منه كيف قضى ليلته. لاحظوا كم هو عجوز هذا الرجل.. فعلا ليراوده الشك بأنه كل ليلة.. وفي الساعة الثانية عشرة تحديدا.. أنظر إليه وهو نائم في كوخه.

وفي الليلة الثامنة تحديدا كنت أكثر حذرا من بقية الليالي في فتح الباب.. هل تصدقون أن عقرب الدقائق في الساعة على الرغم من بطئه يتحرك بسرعة أكبر مما كنت افعل أنا.. لقد حدث ذلك فعلا وفي تلك الليلة فقط شعرت بمدى قوتي وحصافتي.. لم.. لم.. أكن قادرا على كتم شعور النصر الذي كان يتأجج بداخلي بمجرد تفكيري أنني مازلت هناك– أفتح الباب– شيئا فشيئا.. وهو لم يكن يحلم حتى بما كنت أنوي فعله أو ما أفكر فيه.. ضحكت بخبث على هذه الأفكار الجهنمية.. وربما سمعني لأنه تحرك فجأة في السرير كما لو أن شيئا أفزعه، أعلم أنكم ستفكرون أني هربت ولكن.. لا.. هيهات كانت غرفته سوداء حالكة الظلام كالفحم.. كان الظلام شديدا.. شديدا جدا– فالنوافذ كانت محكمة الإغلاق– وذلك خوفا من اللصوص ولذا عرفت بأنه لا يمكن رؤية فتحة الباب واستمررت أدفعه بثبات، ثبات شديد.. وبهدوء شديد.

في تلك اللحظة كان رأسي أصبح داخل الغرفة تماما وكنت على وشك إشعال الفانوس، حين انزلق ابهامي من على الفانوس فنهض العجوز مفزوعا وصرخ «من هناك؟ من؟..» بقيت صامتا ولم أنبس بكلمة. لساعة كاملة لم أحرك حتى عضلة واحدة، وطوال ذلك الوقت لم يضطجع العجوز كان لايزال منتصبا في السرير يستمع.. وكما فعلت ليلة بعد أخرى، أجده.. يصغي لساعات الموت تتردد بين الجدران، وفي هذا الوقت سمعت تأوها وعرفت انه أنين الرعب والهلاك.. لا... لا لم تكن تلك صرخة ألم أو حزن لا.. بل هو ذلك الأنين الضعيف الذي ينبع من باطن الروح عندما تزيد رهبتها نعم.. نعم.. عرفت الصوت جيدا.. كان الكثير منه في تلك الليلة.. بل في منتصف كل ليلة.. وعندما يكون الجميع نياما.. يتدفق هذا الصوت من صدري عميقا ومخيفا جدا.. ذلك الرعب الذي لم يضايقني سواه وأنا أحاول إتمام ما كنت أنوي فعله.. أخبرتكم أني أعرف جيدا!! كنت أعلم ما هو إحساس العجوز وكنت أشعر بالشفقة تجاه هذا المسكين بالرغم من أني في الواقع كنت أضحك عليه وعلى طيبته الزائدة، عرفت أن المسكين كان مستلقيا ولكنه ظل يقظا بعد الهلع الذي سيطر عليه في المرة الأولى.. حينما انقلب في سريره. وكان رعبه يزداد لحظة إثر أخرى.. وكان.. وكان يحاول ألا يعيرها أي اهتمام ولكن لم يستطع فعل ذلك. كان يردد في نفسه دائما لا شيء... لم يكن إلا صوت الرياح في المدخنة... أو لعله فأر يمشي على الأرض... لا... لا لا.... بل إنه صوت صرصار الليل. نعم... إنه... هو.. دون جدوى... نعم دون

جدوى... لأن الموت كان يطارده كظله بل أكثر من ذلك وكان تأثير الشعور بالموت، الموت على الضحية شديدا جدا... وكانت شدة تأثره تدعو للرثاء وهو في هذه الحالة المؤسفة عندما أحس بالظل على الرغم من انه لم يكن مرئيا... وهذا هو سبب هلعه- على الرغم من انه لم ير أو يسمع أي شيء- بل لم يشعر حتى بدخول رأسي في هذه الغرفة.

وانتظرت طويلا كان لايزال منصبا لم يحرك ساكنا... ولذلك وبهدوء كبير صممت على فتح الباب قليلا واستطعت أن أحدث شقا صغيرا جدا جدا يدخل منه ضوء الفانوس.

وهكذا فتحت الباب... ولا يمكنك أن تتخيل كيف أنه وبكل خلسة كنت أحاول إشعال الفانوس.. حتى أخيرا استطعت أن أشعل شعاعا خافتا مثل خيط العنكبوت، انطلق من الشق ووقع على عين النسر مباشرة.

كانت الفتحة واسعة جدا.. جدا جدا، استطعت من خلالها النظر ولكنني شعرت بالقشعريرة في عظامي عندما حدقت فيه.. ورأيت التباين التام في عينه كانت زرقاء باهتة بالكامل ولكنني لم أستطع رؤية أي شيء من وجهه أو جسد الرجل العجوز فلقد وجهت الشعاع كما لو كان بالغريزة على العين الملعونة.

ولكن ما لم أخبركم به ان ما كنتم تعتقدون خطأ انه جنون لم يكن إلا حدة في الحواس.... والآن أقول لكم هنالك وفي تلك اللحظة تهادى إلى أذني صوت ضعيف.. كان صوتا غامضا.. وسريعا.. مثل صوت عقارب الساعة عندما تكون مغطاة بالقطن... وكنت أعرف ذلك الصوت جيدا أيضا.. كان.. كان كانت نبضات قلب الرجل العجوز. ولكنها زادت من خوفي كانت دقات قلب العجوز أشبه بصوت الطبول عندما تحفز الجنود للحرب. ومع كل ذلك جلست ساكنا وانتظرت. وكنت قليلا ما أتنفس.. حتى لا يحس العجوز بي. أمسكت بالفانوس وكنت خالي المشاعر، وأثناء ذلك زادت دقات قلبه البغيضة.. وكانت تزداد وبسرعة كبيرة... بسرعة!!!

وكانت في كل مرة تزداد.. وتزداد... وتزداد.. ويبدو أن الرعب الذي كان يعيشه الرجل العجوز قد وصل حده.. وكان الصوت يزداد.. نعم.. يزداد.. كنت أسمعه جيدا.. كان يزداد في كل لحظة.. هل رأيتم ما فعلته.. لقد كنت مضطربا نعم لقد كنت كذلك. وفي تلك اللحظة وفي الساعة الأخيرة من الليل فكرت في أن أبدأ المهمة ولكن الخفقان بدأ يزداد ويبدأ يتردد عاليا حتى أنني ظننت أن القلب سينفجر، وفي هذه اللحظة زاد اضطرابي... كان بإمكان الجيران سماع الصوت،، أخيرا، لقد.. لقد حانت ساعة العجوز وعينه اللعينة..!!!

وبصرخة كبيرة.. اقتحمت الغرفة والمصباح في يدي.. فذهل العجوز المسكين وحاول الصراخ.. نعم لقد حاول فعل ذلك.. ولكنها.. لكنها كانت صرخة واحدة فقط ترددت بين جدران ذلك الكوخ.. فهويت عليه وطرحته أرضا.. وقلبت سريره الثقيل عليه.. بحركة واحدة.. وبعد هذا كله.. تملكني شعور بالزهو والفخر بما فعلته وأخذت في الضحك.. ها ها ها... ومن ثم اردت التأكد من موت العجوز ذي العين اللعينة.. فأزلت السرير لأرى الجثة.. لقد.. لقد.. كان بلا حراك كالصخر.. كان ميتا فعلا.. ولكن ليزيد اطمئناني وضعت يدي على قلبه وتحسست نبضه لعدة دقائق.. لم يكن هناك أي نبض.. لم أحس بأي شيء أبدا.. وكانت مشكلتي في الوقت فقط.

لم تظنون أني مجنون.. أخبركم للمرة الألف أن هذا ليس بجنون.. أوه.. أوه ليس جنونا.. أنا أعلم أنكم لن تستمروا في الظن بي عندما أصف لكم حكمتي التي طبقتها على هذا العجوز لاخفاء جثته من على البسيطة.. كنت دائما أعمل بجد.. وأول شيء فعلته.. هو تشويه الجثة حتى ضاعت معالمها فقمت بفصل رأسه ويديه ورجليه عن بقية جسده.. وبعدها أخذت ثلاثة ألواح من أرضية الكوخ.. وضعت كل الأجزاء بين الخشب وبعدها.. أعدت وضع الألواح بذكاء حتى لا يمكن للعين البشرية أن ترى ما قد تم فعله.. حتى عينه هو.. لم يكن هناك أي بقايا من الجثة تستدعي تنظيف الكوخ.. لم يكن هناك أي نوع

من الأوساخ أو أي قطرات دم.. كنت قلقا من ذلك.. ولكن حوض الاستحمام تكفل بذلك كله.. هاهاها.
وعندما انتهيت من هذه المهمة كانت الساعة تشير إلى الرابعة، ولكن الجو في الخارج كان مظلما.. وكأنه منتصف الليل.. وعندما ضرب الجرس معلنا تمام الساعة سمعت طرقا على الباب.. ذهبت لفتح الباب وكنت أشعر بالارتياح لأنه لا يوجد الآن شيء أخاف منه. وهناك دخل ثلاثة رجال.. والذين قدموا أنفسهم.. أنهم محققون من الشرطة.. وأنهم جاءوا عقب إبلاغ جار الرجل العجوز عن سماعه صرخة أثناء الليل مما أثار شكه حول وقوع جريمة فظيعة في بيت العجوز المسكين فأخبر الشرطة بما لديه من معلومات ومن ثم تم تفويضهم للبحث في المنزل وملحقاته للتأكد من ذلك.
وابتسمت.. لا يوجد ما أخاف منه الآن؟ رحبت بالرجال وأوضحت لهم أن الصرخة كانت عندما كنت أحلم وصرخت في حلمي.. لقد كان الرجل العجوز– كما ذكرت لهم– غائبا عن البلدة.. أخذت هؤلاء الزائرين في كل أنحاء البيت وقلت لهم أن يبحثوا.. يبحثوا جيدا.. في كل مكان.. على طول كوخه.. وأطلعتهم على الكنوز التي يملكها.. كيف هي آمنة ولم يلمسها أحد.. وفي قمة حماسي لثقتي الزائدة بنفسي أحضرت لهم كراسي إلى الغرفة.. ونصحتهم بأن يرتاحوا قليلا من الإرهاق.. ووضعت الكرسي الذي أجلس عليه في البقعة التي توجد تحتها جثة الرجل العجوز.
كان المحققون مرتاحين. وكأن طريقتي أقنعتهم.. وكانوا يتكلمون في أمور أخرى وأجاوب على أسئلتهم بكل سرور.. غير أن هذا لم يدم طويلا.. فقد شعرت بالخوف يتسلل إلى داخلي.. وتمنيت لو أنهم ذهبوا.. أصبت بالصداع.. وتخيلت صوت رنين في أذني.. ولكنهم جلسوا يثرثرون ويثرثرون.. وبدأ الرنين يظهر أكثر وأكثر.. واستمر الصوت.. وكل مرة يتضح أكثر فأكثر.. حاولت التكلم بجدية وبصوت أعلى.. لأتخلص من هذا الشعور.. لكنه استمر.. وفي كل مرة يكتسب وضوحا.. أكثر من ذي قبل.. وحتى اكتشفت بعد ذلك أن الصوت لم يكن في أذني.. لا.. لم يكن.. كذلك لم يكن هنالك شك أن الاضطراب بدأ يظهر علي.. ولكنني استمررت بالكلام بطلاقة أكثر.. ولكن الصوت لايزال.. يزيد.. ما الذي يمكنني فعله؟ كان صوتا منخفضا وبغيضا وسريعا.. كالذي يظهر من حركة عقارب الساعة عندما تكون موضوعة في وسط.. ثوب من القطن.. حاولت التنفس بشدة ومع ذلك لم يسمع المحققون ما كنت أفعله.. تكلمت بسرعة أكثر.. وعنف أكثر.. ولكن في كل مرة كانت الضوضاء تزيد أكثر وأكثر.. نهضت وبدأت أتحدث عن مواضيع تافهة. وقمت بحركات عنيفة.. مصاحبة لكلامي.. لكن الضوضاء.. ازدادت.. وكنت أتساءل لماذا لم يغادروا حتى الآن.. قطعت الأرض جيئة وذهابا.. بخطوات ثقيلة.. كما لو كنت متضايقا منهم.. وأخبركم الصراحة لقد كنت خائفا ومتضايقا من مراقبة الرجال لي ولكن الضوضاء كانت تزداد بسرعة كبيرة .أوه يا إلهي ما الذي يمكنني فعله؟ صرخت.. وانفعلت.. ولعنت.. ومسكت الكرسي.. وحطمته على جوانب الغرفة.. واستمر الصوت.. يعلو.. ويعلو.. ويعلو.. ومازالوا يثرثرون بكل بهجة وابتسام.. هل من الممكن أنهم لم يسمعوا إلى الآن هذا الصوت.. يا الله.. لا.. لا.. أكيد أنهم قد سمعوا ذلك.. أنا متأكد.. اعتقد هذا.. نعم.. لقد علموا بكل شيء.. ولكنهم كانوا يسخرون من الفزع الذي كان يتملكني.. هذا ما اعتقدته وما أفكر فيه.. كل شيء يمكن تحمله.. إلا هذه السخرية.. لم استطع تحمل هذه السخرية أكثر من ذلك وشعرت أنه يجب علي أن اصرخ أو أن أموت ولكن.. ولكن.. مرة أخرى.. أسمع الصوت.. أعلى.. فأعلى.. ثم أعلى..
«أيها الأشرار.. أيها المنافقون الكاذبون» هكذا صرخت فيهم بكل قوتي «لا اريد المزيد من هذا النفاق الزائف.. أني أعترف بما فعلته.. كسروا هذه الألواح الخشبية.. هنا هنا.. فقط يوجد.. هذا هذا.. الخفقان البغيض»..



نحت للفنان خزعل عوض القفاص ، الكويت

رقص

بشـــــرى خلفـــــان *

كنا ثلاثة، أنا وطارق وبدر نجلس في الحانة على ذات الطاولة، التي سبق وجلس عليها سيف ومحمد وعبدالله وخالد ومحمود وسالم وحمد وسعود وفيصل، فيصل لم يدخل هذا المكان من قبل، وكنا نلتقي في مقهى صغير شاحب الضوء، يحتسي فيه باستمرار فنجانين من القهوة، يغمض عينيه ويزم شفتيه بعد الرشفة الأولى، ويعلق ذات التعليق «قهوة أمريكية مرة».

اقول كنا ثلاثة، أنا أشرب مياها غازية، وطارق علبة البيرة الأولى، وبدر يدخن سيجارته بشرود، لم تكن هناك رغبة في الحديث، بدا كل شيء راكدا، ابتسامة النادلة البلغارية، صحون الفول السوداني، الوجوه المعلقة في فراغ المكان، وحتى ألوان الزجاجات على الرفوف الخلفية، بدت باهتة ولا علاقة بينها وبين الرف والساقي.

* قاصة من سلطنة عمان.

ربما كنا ننتظر شخصا ينقذنا من كسل الحوار الميت، شخصا يثير قضية، أي قضية حتى لو كنا تداولناها من قبل وقلبناها ساخنة بين أيدينا وخضنا فيها حتى يبست، القضية هنا غير مهمة، المهم الحديث، الخيوط التي تقودك عبر تعرجاتها لاكتشاف جانب آخر ربما لم يكن خفيا، ثم ذلك التسلل الى ساحة نقاش أخرى وقضية مختلفة، ثم نختلف، نعم مهم أن نختلف، وكما يقول فيصل المليء بمرارة فناجين القهوة إن الخلاف وحده وربما الصراع هو غاية أي نقاش وهو في ذات الوقت وسيلته، ويا حبذا لو علا صوت اثنين في نقاش محتد، عندها ستبدأ الليلة في خلع سترها.

ووصل رابعنا، شد الكرسي في قبالتي وجلس، كعادته لم يلق التحية، بل اكتفى بابتسامة فارغة من عينيه الضيقتين، وهز رأسه للنادلة وطلب كأسا من الفودكا، ثم التفت الى طارق وعبر عن ازدرائه لصنف البيرة التي يشربها ووصفها بأنها «بيرة سواقي التكاسي».

كان يعرف أن تعليقا كهذا سيثير نقاشا من نوع:

– وما العيب في سواقي التكاسي؟

– سواقو التكاسي هم أيضا من مستحقي المتعة المرخصة.

– الفودكا الروسية هي الشراب الحقيقي، أما البيرة وخلافه فهي شغل حريم.

– حريم وأنت من أول قوطيين تبول تحتك؟!!

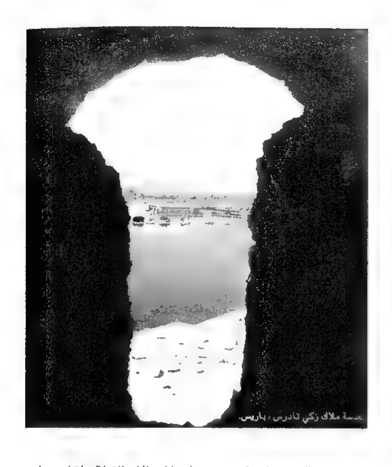
– ثم أن سواقي التكاسي أشرف من روسيا مالك، يكدون طوال النهار ويشربون بعرقهم طوال الليل، وما ينتظرون مساعدات، ويمسحون أحذية الامريكان.

– لكن بدر الذي لم يطلب شرابه بعد، والغارق في دخان سيجارته، يصفر بشفتيه لحنا حزينا، فينصت الجميع، ثم يبدأ في الغناء، ويردد بعض الشباب وراءه بعض المقاطع، ويشتمه البعض، وقد تطفر الدموع من أعين معلقة في وجوه ثملة، أو يجهش في البكاء من بدأ شرابه مبكرا تلك الليلة، وعندما يتوقف بدر عن الغناء، يسكن البار للحظة ثم يبدأ صخب الحديث، هنا رأيت فيصل وقد سكب فنجان القهوة الثاني على جريدته المفروشة على طاولته في أقصى المقهى الشاحب، وبدأ هو أيضا في النشيج.

أما رفيقنا الرابع الذي لا يحب غناء بدر ولا حزنه، وبالتأكيد لا يحب البيرة، فانه أول من يبدأ في الحديث عن قضية ساخنة جديدة تأخذ منحى جديا يختلط هزلا ويسير الى حيث يجب أن ينتهي.

أقول صرنا أربعة وبدر لم يطلب أي شراب لكنه التهم دخان باكيت كامل من السجائر، وطارق أجهز على خمس زجاجات بيرة كاملة، وأنا لم أشرب الا زجاجة المياه الغازية، وكنت مترددا بين بيرة سواقي التكاسي والفودكا الروسية، ورابعنا الذي اكتفى بالفودكا كان نجم الليلة، راقصا من الدرجة الاولى، انتقل ما بين ثلاثة مواضع، منزلقا بين الطاولات الصغيرة وصحون الفول السوداني، متخطيا أجساد الآخرين وآراءهم، كان الضوء والصورة، كان العازف والمنصت، كان هو الجسد والفراغ، وربما لم يكن شيئا من هذا، إلا أني لمحت عيني فيصل تفيضان بالقهوة التي انسكبت عبر ثغرات الطاولة ولونت أرضية المقهى بالسواد.

نعم كنا ثلاثة ولم تكن سهرة سيئة، ولكني تمنيت وأنا أرى الرابع يهوي في آخر الليل في حضن النادلة التي طلبت منا توصيله الى بيته، تمنيت حقا لو بقينا نحن الثلاثة يقتسمنا حديث راكد.



عدسة ملاك زكي نادرس ، باريس.

النهـــر ليس بعـيدا عـن الشـمس

فاطمـــة الزيــــاني *

إهـــداء : إلى نضال .. حتى لا نخجل ذات يوم ...

قطعة لحم ملقاة على الرصيف تنزف، اليوم عطلة، والشارع مقفر والقطعة مازالت طرية والدم يغري بالاقتراب منها، بالتوقف للحظة، لم تقترب منها ذبابة واحدة، الذباب يتكدس حول قشرة موز، كنت أتأملها وقد اعتراني شعور غريب، وغزتني قشعريرة مباغتة، أمسكت عصا لأحركها فلم أقو، ووجدتني ألقي العصا بعصبية وأقرر الابتعاد عن المكان، كنت مرعوبا بسبب حلم مزعج، مرعوب لأن المبنى أنيق، مرعوب لأن الرصيف قذر، فجأة برزت قطة مذعورة من الجانب الخلفي للسور، فانتظرت ما ستفعله بقطعة اللحم.

بدأت تلاطف القطعة وهي تلعق دماءها، كعادة القطط في ملاطفة الكائنات والأشياء خاصة في فصل الربيع، لم تكد تمضي لحظات إلا والقطة ملقاة بجانب قطعة اللحم، اقتربت منها فوجدتها قد لفظت أرواحها السبع دفعة واحدة، تراجعت إلى الوراء حتى لا تعلق بي إحدى أرواحها، وذهب في ظني ما ذهب في ظنكم، ثم اتجهت إلى بيت رسامة عرفتها حديثا، تعجبني رسومها لكن تقرفني عيناها، لها عينان رصاصيتان واسعتان سابحتان في دموع لا تنزل أبدا، في عينيها شبق مفضوح ووضاعة مقيتة لا تليق بفن الرسم لا أحب عينيها هذا كل ما في الأمر، وهي تعرف هذا جيدا، لقد قلت لها ذلك عند أول لقاء منذ شهر تقريبا، ضحكت وزاد بريق عينيها.

وجدتها صامتة كذاكرة ميتة، لم أتكلم .. حكايات كثيرة دارت في خلدي وددت أن أرويها، لو أحدثها عن أول لقاء لي مع امرأة أشعلتني ولم تطفئني، امرأة كولادتي، لا تتكرر.

وددت أن أفاتحها في موضوع قطعة اللحم التي تسببت في موت القطة البيضاء ..

* قاصة من تونس.

لو تعرف أنني رأيت في المنام أن أسناني قد سقطت كلها دفعة واحدة، لابد أنها ستجزع لأن سقوط سن واحدة يعني شؤما كبيرا فما بالك بكل الأسنان !

كانت تلون لوحة وتخاطبها بصمت مغر، اللوحة لا تتسع لأكثر من الأسود على غير عادتها.

كانت ترسم سكينا، تمنيت أن تطلق عليها اسم «شهوة عابرة» أو «موت مؤجل».. ستكون وقاحة مني لن أغفرها لنفسي .. بأي شرعية أسمي وليدتها ؟

كم كانت رغبتي قوية في الحديث، سأكون ثرثارا عوضا عنها وستضطر لطردي، في السابق، تترك الرسم كلما زرتها وتجلس قبالتي لتحدثني عن كل تفاهاتها اليومية حتى يتملكني الضجر فأمضي إلى ضفاف النهر القريب من بيتها ..

كانت تريد أن تسمعني لكني قليل الكلام كعادتي، ألحت علي منذ عرفتني أن تطلع على أحد نصوصي فلم أستجب لها وفي زيارتي السابقة، جلبت لها مجموعة من النصوص.

والآن هي تشيح عني، لعلها لم تقرأ شيئا منها، لعلها لم تفهمها، كنت أهم بالحديث فتغيب اللغة .. ما أتعسني هذا الصباح.

وددت لو تصافحني بعينيها الوقحتين، لكنها لم تفعل، لعل السكين أكثر إغراء مني ..

تسللت خارج أسوار حديقتها .. لم أذهب للنهر وإنما عدت من نفس الطريق لأجد قطعة اللحم مازالت تنزف وقد تناثرت حولها أكثر من جثة، لعلها قطة وثلاثة كلاب أو أربعة كلاب وقطة أو ثلاث قطط وكلب، لا يمكنني أن أميز الجثث وأحدد العدد لأن الرائحة كانت كريهة وقاتلة .. أسرعت نحو أحد الأصدقاء لابد أن أتحدث هذا المساء، كانت شفتاي مطبقتين بشكل مرعب ..

طرقت بابه فلم أجده..

سأتصل بها لابد أن أسمع صوتها الذي يعيد لي توازني ويربك رجولتي ..

لا أحد يرد ..

الصمت مطبق في المدينة، اتجهت نحو ملعب كرة القدم لعلني أسمع ضجة، الصمت في كل مكان مدينة تحتضر، دخلت مقهى، لم يقترب مني النادل ذهبت له فأشاح عني.

خرجت، كان لا بد أن خرج حتى أمتلئ بالرائحة الكريهة من جديد ..

عدت إلى غرفتي الكئيبة، فوجدتها بانتظاري.

– لقد قلقت عليك، منذ الصباح وأنا أنتظرك ..

لم أجبها .. لم أستطع .. خرجت مسرعا والدماء تسيل من فمي .. ركضت .. ركضت .. الرائحة تكاد تقتلني كانت تركض ورائي وتصرخ :

– انتظر .. ماذا أصابك ؟ ..

ركضت .. ركضت اقتربت أصبحت أمشي فوق الجثث اللزجة للكلاب والقطط ..

انزلقت قدمي فغاصت في فم كلب، زحفت.. لابد أن أصل .. زحفت .. كان طائر يرفرف على قطعة اللحم، كنت أسرع زحفا حتى لا يموت الطائر، .. تمنيت أن أصرخ لأنبهه لم أقو .. أما هي فقد غاب صوتها .. لقد تراجعت ..

بلغت قطعة اللحم وكان الطائر قد اقترب تماما منها كاد يغمس منقار الموت لكني أمسكته بيدي اليمنى وقبضت اللحمة باليد اليسرى، لابد أن أنقذ الطائر من مصير الكلاب المدجنة والقطط الشبقة ...

أطلقت الطائر، وأخذت قطعة اللحم النازفة بيدي وركضت نحو البيت .. الرجال على الأرصفة صامتون، والنساء أمام البيوت، والأطفال يرقبون المشهد بصمت.. لم أجدها في البيت، هرولت نحو الرسامة.. تلك المرأة التي قرأت نصوصي بحقد .. دفعت باب حديقتها وانطلقت نحوها، كانت تتأمل السكين المكتملة بوله مشبوه.

لأول مرة أرى الرعب في عينيها، لتجرب هذا الشعور ولو مرة في حياتها، ألقيت لساني النازف على وجهها لتلقى مصير كلابها .. واندفعت باتجاه النهر لأسبح حتى تشرق الشمس ..

مشـــهد مســرحي

وجــــدي الأهــدل *

حجرة طبيب متخصص في الأمراض الجلدية.. على اليمين مكتب الطبيب ومقعده ومقعد آخر لجلوس مرضاه، في الوسط سرير الكشف الطبي بستارته الغبراء المرقطة ببقع حمراء كجلود المصابين بالجرب. على اليسار باب الحجرة، ومنه تبزغ لافتة نيون تشع بأضواء تختلط بين الأصفر والبرتقالي والأحمر:

(عيادة الدكتور مخروف الحملاني، بكالوريوس طب عام من جامعة الفقاسة، ودكتوراه في الأمراض الجلدية من جامعة المسلخ).

الدكتور مخروف جالس إلى مكتبه يلعب بالبيض كلاعبي السيرك، بعض حبات البيض تسقط من يده وتتكسر على المكتب.

المريض التالي يطرق الباب مستئذنا.

مخروف: تفضل.

(يلج الحجرة رجل أشعث أغبر، يرتدي ملابس شعبية فضفاضة رخيصة وقذرة لم تنجح في إخفاء حدبة غريبة تلوح في أسفل ظهره).

المريض: السلام عليكم (يجلس على المقعد بحذر لافت للنظر).

مخروف: وعليكم السلام ورحمة الله (يمسك ورقة وقلما لكتابة البيانات) الاسم؟

المريض: لحظة من الله.

(مخروف يكتب ما يمليه عليه المريض بطريقة آلية دونما أن يكلف نفسه رفع رأسه لرؤية ملامح مريضه).

مخروف: العمر؟

لحظة من الله: العمر الافتراضي أربع سنوات من تاريخ الانتاج المسجل على أحد غطائي العلبة.

مخروف: (يخز مريضه بسن القلم) يبدو أنك منته منذ مدة.. بالتأكيد أنك وأمثالك من الناس المنتهية صلاحيتهم تتبعون وسائل ماكرة للإفلات من قبضة البلدية؟

لحظة من الله: (يشير بيده إشارة بذيئة) ولم لا تكون البلدية هي التي تزيف تاريخ مؤخراتنا لكي نبقى تحت رحمتها!

مخروف: (يهب واقفا لاسكات مريضه وقد انتابه ذعر حقيقي يثير الارتياب.. يجلس معاودا الكتابة) المهنة؟

لحظة من الله: كرة قدم.

مخروف: (يكتب ويهمس بصوت واطئ) لاعب كرة قدم.

لحظة من الله: (ينهض محتجا) عفوا، أنا أرفض هذا التزييف والتملق الرخيص للبلدية. (مخروف يخرج من درج مكتبه مسدسا، يعمره مصوبا نحو مريضه، فيتهاوى الأخير على مقعده مستسلما).

مخروف: تعيش البلدية.

لحظة من الله: (يرفع قبضته بخور) تعيش.. تعيش.. تعيش..

(مخروف يخبئ المسدس، يخرج من درج آخر كيس علاقي أسود اللون بداخله أغصان القات).

مخروف: تخزّن؟

لحظة من الله: لا.

(مخروف يبدأ في التهام وريقات القات الطرية وتكويرها في فمه).

مخروف: إذا لم تكن مخزنا فكيف تستطيع الاندماج في المجتمع؟

(المريض يهز كتفيه بلا مبالاة).

مخروف: ألا تعرف أن فيه فوائد جنسية؟ إنه مضرب الامثال في الانعاظ وتقوية الباه، حتى يقال إن قردا بلغ

---

* قـاص من اليمـــن.

من العمر عتيا وكانت سلالته كلها قد انقرضت من المنطقة فلم يبق سواه، أطعمه سيده مرة أغصانا من القات الذحلة، فإذا بالقرد يتهيج تهيجا شديدا، جعله يختطف كرة قدم كان الأولاد يلعبون بها في الشارع، فأمسك بها بين يديه، ينزلها على شيئه ثم يرفعها في حركة سريعة جدا، ثم رماها للأولاد ملوثة.

(مخروف يغرق في ضحك ماجن مرتفع القهقهات الى درجة اهتزاز لوحة النيون، يتزايد اشمئزاز المريض ويولي وجهه شطر الباب موشكا على التقيؤ، مخروف يتوقف على دفعات عن الضحك، ينحي كيس القات ويعاود الانكباب على ورقة البيانات).

مخروف: هل خرجت من بطن أمك أم من الحاضنة الكهربائية؟

لحظة من الله: لا هذه ولا تلك.. أنا خرجت من بطني ذاته.

مخروف: هل لديك فتوى شرعية تبيح لك حلق لحيتك؟

لحظة من الله: (يخرج من جيب معطفه المقلم ورقة مطوية) نعم.

مخروف: (يأخذ الورقة ويفردها، يتأملها بسرعة ثم يعيدها) هل لديك تصريح من الدولة بتربية شاربيك؟

لحظة من الله: نعم (يوشك أن يخرج التصريح، ولكن مخروف يشير له بيده مصدقا).

مخروف: متزوج؟

لحظة من الله: لا.

مخروف: إذن فأنت تمارس العادة السرية؟

لحظة من الله: لا.

مخروف: إذن فكيف تصرف أمورك؟

لحظة من الله: (ناظرا بتحديد) هذا هو الموضوع الذي جئتك من أجله.

مخروف: (يرفع رأسه عن ورقة البيانات باضطراب) أي موضوع تقصد؟

(لحظة من الله ينهض واقفا ويحسر ثوبه الأبيض المغبر الحائل اللون إلى ضلوعه، فيتدلى من أسفل ظهره ذيل أسود متلولب على ذاته.. لحظة من الله يرخي ثوبه مخبئا ذيله بعناية، ثم يجلس بتؤدة.

مخروف يخفض رأسه ويعاود الكتابة)

مخروف: منذ متى ظهر هذا الذيل المنفر في صلبك؟

لحظة من الله: منذ عودتي إلى البلاد، من المهجر.

مخروف: إلى أين هاجرت ولأي غرض؟

لحظة من الله: هاجرت إلى إيطاليا بغرض الدراسة.

مخروف: (يسند ظهره للمقعد ويبتسم منتصرا).. هه.. مشكلتك واضحة يا أخ، لقد ذهبت الى الخارج للدراسة، ثم عدت خائبا خيبة إبليس من سيدنا اسماعيل في منى، فكان ظهور هذا الذيل نتيجة طبيعية لإهمالك وتقصيرك، وتبديدك لأموال الدولة.

لحظة من الله: ولكنني أحرزت نجاحا طيبا في دراستي، وعدت ومعي شهادة دكتوراه في علمي الأخلاق والجمال، الأطيقا والاستطيقا.

مخروف: (يسقط القلم من يده) ماذا؟ (يصمت مصعوقا ثم يتكلم ببطء عصبي) هل قلت إنك ذهبت إلى آخر الدنيا لتدرس الجمال والأخلاق؟؟

(ينهض بتربص، ثم يهدر فجأة بضحكات مجلجلة رنانة) يا الله كم أنت مضحك وغبي وتستحق هذا الذيل الذي يتدلى من خلفك.

(مخروف يتجه الى وسط المسرح وهو يمسك ببطنه من شدة الضحك، يتشقلب، يتدحرج، يرمي بنفسه هنا وهناك في هيستيريا من الضحك المتفجر، يتكلم بصعوبة من بين ضحكاته)

مخروف: من يسمعك يظن بلادنا قبيحة وبلا أخلاق.

(تدخل غنمة بريئة من باب الحجرة وتقف في وسط المسرح، الدكتور مخروف يراها فيتوقف عن الضحك على الفور، يحملق في مؤخرة الغنمة بشراهة، يسيل لعابه، يحاول إمساكها، الغنمة تهرب منه إلى خارج الحجرة، الدكتور مخروف يخرج خلفها وهو يسير على أربع مصدرا ثغاء بشعا. لحظة من الله يلبد ساكنا في مكانه، منتظرا فراغ الدكتور مخروف من قضاء وطره، ومن ثم عودته لاستكمال تشخيص المرض العضال الذي يعاني منه).

.. .. ستار.......

رجل قابل للكسر . .

يصفي حسابه مع الريح

سليمان المعمري *

الحبة المنومة لا جدوى منها اذا كان الحزن لا يريد ان ينام.. أي رغبة عربيدة تكسرني الآن وتلح علي أن أسمع صوت انسان في هذه الساعة المتأخرة من الحنين.. الرابعة صباحا ساعة رمادية، فلا هي بالليل ولا هي بالنهار.. يستطيع غريب مثلي أن يزعم أن كل ساعات اكستر رمادية، تماما كوجوه أهلها.. لو كان لي وجه لطللت من النافذة لأشاهد المطر وأستمتع برذاذه.. موسيقى رائعة لكنها في النهاية ليست صوت انسان.. عندما يكون المرء ممددا في سرير من عزلة والنافذة مفتوحة على الهاوية فان البرد لن يجد صعوبة في التغلغل الى الروح.. ايما انسانة بامتياز والدليل أنها تركتني وحيدا وذهبت لتحتفل بالكريسماس مع شقيقتها التوأم مارجريت «هذا القلم هو هديتي لك في عيد الميلاد، أرجو أن تكتب به قصة متفائلة هذه المرة».

بيني وبين أبي الآن بحار ومحيطات، أي أنني لن أسمع صوته يخبرني أن البكاء لا يليق برجل.. أعرف تماما أن قلبي يتساقط في الطرقات بفعل الريح التي تحركني أنى شاءت كأي ريشة ولكن هذا لا يعني أنني حزين الآن لهذا السبب تحديدا.. لو كان علي هنا لقال بسبابته: كن جبلا تحتر فيك الريح.. آه لو اسمع صوته الآن هذا الأصلع.. هذا الذي ترك قريته البعيدة التي تقع على مرمى حجر من جهنم وحمل حقيبة ملأى بالأسئلة والأحلام والأوهام ليبحث عن سراب يسميه شمس.. ها هو يكتشف بعد سنوات من التمرغ في مدن الرماد أن: «القصيدة شارع لا ينتمي للموت».. أيها الأحمق.. وهل ثمة شيء لا ينتمي للموت!

وحتى الحبتين المنومتين لن تجديا نفعا مادام الحزن لا يريد ان ينام.. الحزن عود ثقاب، من اين له بقداحة مثلي؟!.. أنا مستعد أن أتجاهل الفكرة التي برقت في رأسي الآن اذا أقنعتموني أن أحدا في هذه البسيطة سيحزن لموتي.. ايما ستحزن حتما لأنها ستتعرض لسين وجيم (ونون ربما) اذا ما حدثت الوفاة في شقتها.. ستحزن أيضا لأنها ستكون قد خسرت رهاني.. رهان الرجل الذي وجدته ملقى على قارعة الليل:

– ملامحك لا تدل على أنك من هذه المدينة.. ما الذي أتى بك الى هنا؟

– لا أدري

– ولماذا أنت منكس رأسك.. هل تبحث عن شيء؟!

– نعم.. أبحث عن وجهي

وكان رهانها الساذج أنه معها وبها سيعثر على وجهه المفقود.. حملته الى بيتها بمنتهى الحذر لئلا ينكسر.. كان من الهشاشة بحيث لم يبد أية مقاومة.. لا تخافي يا ايما.. نامي في حضن أختك وقري عينا فأنا أجبن من أن أنفذ هكذا فكرة.. ثم انني لا اريد أن أموت قبل أن أصفي حسابي مع الريح.. نسرين لم تخلع نظارتها لتراني، وأنا نسيت أن أكرهها.. ورغم أنني لست قديسا الا أنني مستعد أن أغفر لها كل شيء مقابل أن أسمع صوتها الآن ولو للحظة واحدة.. آه لو يأتي طنينها الآن هذه النحلة التي امتصت قلبي زهرة زهرة ثم تركته للذباب.. فارق التوقيت يجعلها في هذه اللحظة ترتب شراشف النوم لزوجها الذي سيدخل بعد قليل (لا يعقل أن لا تكون تزوجت خلال هذه السنوات وهي الفاتنة التي بنظرة واحدة من عينيها ينكسر العالم).. وطبعا سيكون الزوج ضخم الجثة جهوري الصوت.. ممتلئ الوجه والكرش والجيب.. قوي.. شرس.. لا يعرف الفشل، ولا تعرفه الهزيمة.. والمؤكد أنه لا يكتب قصصا، لا متفائلة ولا متشائمة.. وليس له صديق شاعر اصلع يبحث عن شمس.

ها أنا ابتلعت الثالثة رغم أنني واثق أنها لن تفعل شيئا مادام الحزن لا يريد أن ينام.. شيء ما يموت الآن داخل هذه الصحراء القاحلة المسماة قلبي.. «ايما خلعت نظارتها ولكنها لم ترني.. ربما لأنها تظنني رجلا غامضا.. لابد ان تكون وصلت الآن.. عندما يتحرك القطار من اكستر فانه لا

* قاص من سلطنة عمان.

يستغرق أكثر من ثلاث ساعات ليصل الى بريستول، لكنه يخلف حزنا في القلب بحجم قطار.. لو كان علي هنا لقال: كيف لي أن أرتب ما خلفته القطارات في خيمة القلب؟!.. البارحة أراني ونحن متوجهان الى مصلحة البريد ما كتبه لحبيبته شمس بمناسبة الكريسماس:

شمس ..

هكذا أنت تغتسلين في ينابيع الضوء، حيث القلب يتهجى حنينه الأزلي اليك.. ترحلين خارج القلب وهو المتشبث بأهدابك.. مازلت أذكر موعدنا قبل سنين وجرح.. جئت وحيدا كقبلة.. وجدت زهرة هناك، كانت تشبهك أو ربما تشبهينها.. لكنني لم أجدك

شمس..

هذا الصباح الأزرق صحوت كحلم على غير عادتي.. تلمست قلبي بأطراف أصابعي فلم أجده.. بدا لي الأمر انك مكانه.. فهل أنت أنت يا شمس؟!.. أم أنني ضللت الطريق الى قلبي؟!»(١)

أحب هذا البدين لأنه يعرف كيف يخترق جبال الوحل في قلبي بشفافية كلماته..

لكنه رمى بهذه الكلمات في الصندوق دون أن يكتب شيئا على الظرف:

– كيف ستصلها الرسالة وأنت لم تكتب العنوان؟!

– شمس لا عنوان لها ولها كل العناوين يا صديقي

– أي فتاة هذه التي لا عنوان لها ولها كل العناوين؟

– ومن قال لك أن شمس فتاة؟

– لنفترض أنها عجوز شمطاء.. اية عجوز هذه التي تصلها رسالة ضالة.

– ومن قال إنها عجوز شمطاء؟ أتعرف؟ شمس هذه التباس الوردة بالنصل، كانت ولم يكن الحزن موجودا، ولد الحزن بعدها وحنت ظهره الأيام، وشمس مازالت موغلة في طفولتها، شمس هذه القريبة البعيدة، الغامضة الواضحة، ليست أنثى وليست إلاها، شمس يا صديقي ما لم تقله الأسماء، حيثما تنتهي اللغات والأسماء تبدأ الشمس.

– علي فيلسوف.. ولكن ما جدوى ذلك اذا كان هو الآخر ريشة تلعب بها الريح

أربع من الحبات المنومة لا فائدة منها مادام الحزن لا يريد أن ينام.. ايما تظن أن بامكان المرء أن يدعس زرا ليكتب قصة متفائلة.. حاضر يا ايما.. من عيوني.. وها أنا أكتب، فاقرئي:

«على الجسر، قرب حياتك، عشت
كما عاش عازف جيتارة قرب نجمته
غن لي مائة من أناشيد حبك تدخل
حياتي! فغنى عن الحب تسعا
وتسعين أغنية، وانتحر»(٢)

هذا ما جناه قلمك علي يا ايما وما جنيت على أحد.. ربما لو كنت هنا لما اضطر محمود درويش أن يزحف الي من أقصى أقاصي الوجع ليرقصني على حافة الجرح

قلت لك: ابقي هنا الليلة، واذهبي غدا

قلت: وأختي التي تنتظرني في المحطة؟

أختك تنتظرك في المحطة.. سبب وجيه جدا.. وربما كان صديقها السخيف ينتظرك أيضا لا أحب روبرت هذا.. عندما كانا هنا قبل ثلاثة أشهر كدت أن أجن.. لا أدري لماذا يتعمد استعمال أدواتي الخاصة: منشفتي، صابونتي، فرشاة أسناني.. بل وصل به الأمر أن ارتدى– وبدون اذن– قميصي الذي أهدتنيه ايما السنة الماضية.. عندما صارحتها بأنني لا أحبه قالت:

– المهم أن مارجريت تحبه لأنه يحبها ويشعرها كم هي جميلة، كم هي أنثى

هل كانت ايما تبعث لي رسالة غير مباشرة بهذه الكلمات؟!..

قال علي: احترم جسدها يا أخي

(مارجريت تحب روبرت السخيف لأنه يعرف لغة جسدها ويحترمه حد التلاشي فيه).

قلت: ألا يكفي أنني أحترم روحها؟!

– روحها؟ هه، وما أدراك أنك تحترم روحها؟!.. ربما ليست سوى رغبتك في تحويل فشلك الى حلم طهراني جميل.. هل أخبرك أحد من قبل عن الجسد؟

هذا الطاغية صانع التاريخ والحضارات، الجامع بين فضاءات مارجريت، وأتربة روبرت، مارجريت عمود الفتنة والغواية ومارجريت أراجوز السخف وتعويذة المهرجين.. ثم لا تنس أن ايما امرأة حقيقية تدرك أن مدى رؤيتها يتسع حتى آخر خلية من جسدها اللؤلؤي ولا شيء آخر.

– كلا.. ايما ليست امرأة.. سمها كائنا خرافيا أو أي شيء آخر.. لكن ثق أنني في اللحظة التي أبدأ بالتفكير فيها على أنها امرأة سأفقدها للأبد

كانت ايما جزءا حيويا من يومي.. وكان لدي أسبابي

الكثيرة غير الحب التي تجعلني أتمسك بها.. في الفترة الأخيرة أصبح هاجس فقدانها يؤرقني كثيرا لدرجة أنني قررت أن أفعل شيئا (بتعبير أدق أن أقول شيئا).. دخلت غرفتها ولم أجدها.. خمنت أنها في المطبخ.. في الطريق اليه مررت بالصالة حيث روبرت متسمر أمام التليفزيون ويقهقه اعجابا بسخافات المستر بين.. كانت تسكب البيضة في المقلاة بتؤدة

قلت: ايما.. أنا أحبك، ولا أريد أن أفقدك

قالت بهدوء وهي تقلب قرص البيض على وجهه الآخر:

– وأنا لا أريد أن أفقد قرص البيض

كان الثلج يتطاير من شفتيها على شكل كلمات.. دهشت لردها الذي لم أتوقعه..

كنت أظنها ستطير فرحا.. قلبت القرص ووضعته في الصحن.. ثم نظرت الي وهي تبتسم:

– أنا لست ايما.. أنا مارجريت

عندما علمت ايما بالقصة (ليس مني بالطبع) غضبت كثيرا ولم تكلمني الا بعد رحيل مارجريت وروبرت بشهر.. قلت لها: أنتما صورتان طبق الأصل.. متشابهتان في كل شيء: استدارة الوجه، زرقة العيون، تسريحة الشعر، الابتسامة الساحرة، النظرة الحزينة الآسرة، نوع السيجارة التي تدخنانها، الأزياء التي ترتديانها، ولعكما بتربية البط، غضبكما السريع، دقتكما في المواعيد، أنت نفسك أخبرتني كيف أنكما ذهبتما في نفس اليوم دون علم منكما أو اتفاق مسبق الى طبيبي أسنان أنت في اكستر، وهي في بريستول لتخلعا نفس السن.. فكيف تريدين مني الآن أن أميز بينكما؟!

قالت بانكسار حزين: لو كنت تحبني حقا لدلك قلبك علي أيتها البلهاء.. أي قلب هذا الذي سيدلني عليك أو على غيرك، وهو ليس سوى تفاحة معطوبة

خمس حبات منومة لن تجدي شيئا مادام الحزن لا يريد أن ينام..

بيني وبين وجهي الآن غابات من الظلام..

بيني وبين أمي بحار ومحيطات تغرق فيها الأحلام..

بيني وبين نسرين نسيانات عرجاء..

بيني وبين ايما قطار وانتظار وانكسار..

لم يبق اذن الاك يا علي.. أتوسل اليك ان تجيء الآن وفورا.. أريد أن أقول لك شيئا لا أستطيع تأجيله حتى النهار (لست واثقا من أن نهارا آخر سيأتي)..

يا علي: لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا فدعنا نعود.. دعنا نعود يا علي.. لا أريد أن أموت هنا يا صديقي.. هنا لا ينبت العشب على قبور العصافير.. هنا لا تزهر السنبلة الا اليتم.. هنا لا تعكس المرآة الا شروخ الوجه الضال

يا علي: ابتعدنا كثيرا عن الأرض، وما بلغنا السماء

يا علي: البحر تحتنا عميق، وهذا الجسر من قش

يا علي: حقيبتك الملأى بالأسئلة والأوهام صارت حقائب فكيف ستعبر المطارات والحمولة زائدة

يا علي: مذ غادرت حضن أمي وأنا ضائع.. مذ تركت خبزها وأنا جائع

يا علي: نحن الراحلين بغير هدى نكسر العتمة والصحراء فيكسرنا الحزن فكيف تريد لصرخاتنا أن تصل!

يا علي: ها قد وقعنا في الفخ.. لا أنا أستطيع أن أنتهي ولا أنت تقدر أن تبدأ.. لا أنت تقدر أن تنتهي، ولا أنا أستطيع أن أبدأ

يا علي: لا حقيقة هنا الا الضياع يضرب عصفورين بحزن واحد

يا علي: لا وجه هنا الا الظلام يسطع مثل نصل حاد

يا علي: لا شمس هنا الا الغربة تغذي فينا المتاهة

يا علي: تا الله انك لست جبلا ولا أنا.. ما نحن الا ورقتا خريف تأتمران بأمر الريح

يا علي: «لم تعد للغريب اصابعه كي يصفق حين يزغرد في الأفق سرب الحمام»

يا علي

ياعلي

ياعلي

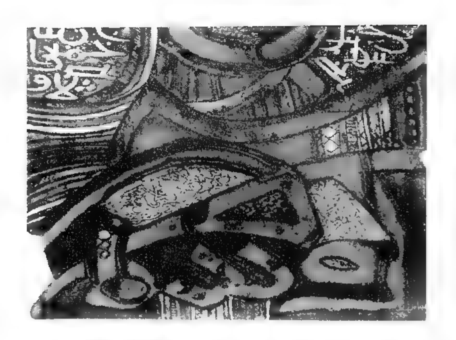
ياعلي

ياعل....

خمس حبات منومة دفعة واحدة، بعد خمس حبات متفرقة لن تفعل شيئا مادام الـ . . . .

١ – من قصيدة «ربما لأن الشتاء تأخر» للشاعر محمود درويش.

٢ – من قصيدة مرثية الليل/ أغنية الليل للشاعر علي الرواحي.



رســـالة أخـيرة

بهيجــة حســـين *

اليوم استيقظت كعادتي من نومي في الثامنة صباحا، وكعـادتـي أيضـا مددت ذراعي لأتحسس بأصابعي أطراف الملاءة، وأضغط عليها بشدة وأنا أقول لك ((صباح الخير)). ومن سريري إلى المطبخ لأمارس طقوسي الصباحية، أضع البراد على البوتاجان، وشريحة توست في التوستر، وأعود الى حجرتي لأقف أمام المرآة أمارس رياضتي اليومية على أنغام أغاني اذاعة الشرق الأوسط، وأنا أمام المرآة أنهيت الدقائق الأخيرة في طقوس بـ((أحبك قدرما أحب هواء الصباح)).

اليوم استيقظت من نومي في الحادية عشرة، قفزت من فوق سريري إلى الحمام، وضعت نفسي أسفل ((الدش)) حتى أفيق فقد خرجت زوجتي إلى عملها في السابعة صباحا ولم توقظني، وربما فشلت في محاولة ايقاظي، آه لو كان عملي يبدأ في الثامنة لأصبحت عاطلا منذ تخرجي.

«مساء الخير» متى عدت من عملك؟

امنحني دقائق لأجهز قهوتنا وأعود اليك

ما رأيك في... أعرف أنك لا تحبين طعم الويسكي، سوف أشرب أنا ويسكي وتشربين أنت بيرة، هل لديك بيرة في الثلاجة.

– ما زلت يا حبيبتي أعيش لحظة لقائنا الأول منذ عشرين عاما. عشرون عاما لم تغادري دمي ومازلت تسكنين عظامي.

– عشرون عاما رقم لا يعني إلا أنك أنت ساكن هذه السنوات، أنت يا من تعيش بين جلدي وعظامي، واتنفس وجوده.

– أحبك.

– أحبك وأنتظرك.

– الى متى ستنتظرين؟

– لا أرتوي من انتظاري، ولا أعيش الا به ولك.

– قسوة شديدة أن تنتظري كل هذه السنوات.

– قسوة أكثر ايلاما أن أعيش بدون معنى انتظاري لك، أتعذب بانتظاري وأستعذبه، ولا يربطني بالحياة سوى رسائلنا.

– طفلتي الجميلة، ما زلت أنت طفلة الأمس وكأن

---

* كاتبة من مصر.

عشرين عاما لم تمر على جسدك وروحك.
- لم أكن طفلة يوم التقينا.
- نعم كنت فتاة رائعة الجمال، والآن أنت امرأة فاتنة، لم يمر عشرون عاما على شفتيك ما زالتا نديتين كأوراق الورد.
- آه يا حبيبي صوتك يلمس جسدي وروحي ويبللهما بالندى ويرويهما بمائك.
- الندى والماء منك واليك ومن فيض ليلتنا الأخيرة.
- كانت ثلاث ليال بيننا يا حبيبي، وكانت كل الحياة لجسدي الذي يرتعش لمجرد الذكرى، امتلائي بلياليناً الثلاث يكفيني عمرا كاملا.
- لا تقل مساء الخير فنحن في مصر الآن ننتظر الفجر، أين كنت حتى الآن؟
- كنت في اجتماع رابطة شعراء المنفى، وسقط المطر، وأوشك الثلج أن يغلق الطرق.
- يا إلهي أعشق الثلج، عندما التقينا هناك كان الثلج يغطي الشوارع، وعندما يسقط المطر في مصر أتذكر أيامنا الثلاثة معا عشناها تحت المطر وعلى طرقات الثلج.
- ما يسقط في بلادنا العربية ليس مطرا انه رذاذ ماء يا جميلتي.
- قرأت رواية «حفلة التيس» لـ«ماريوبرجاس يوسا» يا الهي في بعض المشاهد كانت الدنيا تدور بي من بشاعة وصف ديكتاتور الدومينيكان.
- وماذا عن الديكتاتوريات العربية التي تحكمنا يا صغيرتي.
- لا فرق في الحكم ولكن الفرق في الأدب.
- أن يكتب الواقع بكل هذه الحساسية حتى يوجد واقعا موازيا فيأخذك لعالم الكاتب هذا هو الفن. أنهيت أيضا جزءي ايزابيل الليندي ابنة الحظ وصورة عتيقة.
- قرأتهما وروايتان كبيرتان ولكنني شعرت ببعض الترهل في البناء وزحام بلا ضرورة في التفاصيل.
- تذكرت الآن أغنية تقول «أكلمك لا قول لك أحبك» وقلت لنفسي ليس أكثر جمالا من أن نقضي اليوم معا زوجتي في عملها، وقرأت في صحيفة مصرية أن اليوم عطلة عندكم بمناسبة عيد تحرير سيناء. كل عام وأنتم بخير، وابلغت اعتذاري عن العمل اليوم، قولي لي ماذا ترتدين الآن.
- سأصف لك ملابس وإن لم تعجبك سوف ابدلها فقد اشتريت ملابس داخلية وملابس للنوم أول أمس، أو ما رأيك لابدل كل نصف ساعة طقما من الأطقم التي اشتريتها. كم هي جميلة أشعر أن جسدي كالمرمر وانا ارتديها.
أخيرا عدت إلى بيتي واليك، اشتاق اليك، شعر رأسي وأظافري ولعابي وجلدي وملابسي والهواء الذي أتنفسه تشتاق غليك.
- هل عادت أختك من أمريكا
- نعم وقمت بدور الأم لأولادها باتقان وأنا سعيدة لأنها سافرت واستمتعت برحلتها.
- نقلنا جواد بالأمس الى مصحة لعلاجه من الادمان، سيبقى فترة لا يتعاطى فيها الكحول ثم يعود، انها مأساتنا نحن المنفيين ولا أمل في الأفق لعودتنا لبلادنا.
- هي حقا مأساة فأنا لا أتصور أن أعيش بعيدة عن مصر وعن عالمي فيها.
- سيدتي أعتذر لك عن اقتحامي لك ولعالمك فقد فكرت كثيرا قبل أن أرسل لك رسالتي. فقد قررت العودة الى بلدي لأعيش مع أهلي.
حاولت أن أواصل حياتي هنا ولكنني لم أستطع بعد موته، كنت قد تلقيت رسالتك الأخيرة له على ((الإنترنت)) وكان قد مات. لم أتردد في أن أواصل إرسال رسائله او رسائلي إليك، فقد كنت أنا في حاجة لانتظار رسائلك، وفي حاجة لمن أتحدث إليه، وأنت كنت في حاجة لمن يكتب إليك رسائل وتكتبين إليه.
لا تسأليني متى بدأت أنا كتابة رسائله، ولا متى مات، فقد كانت رسائلنا شريكي وشريكك في وحدتنا بعد موته.

خلف الباب

ميسلون هادي *

انعطف السائق بالحافلة.. فانسابت بمرونة شديدة، وهي تخترق شارع (١٤ رمضان) باتجاه الطريق السريع المؤدي الى الرمادي ومنها على الحدود.. مرت الحافلة بكافتيريات ومحال هذا الشارع كان أغلبها مقفلا، وتبدو من خلف قضبانه السوداء المتشابكة ملابس ولادية ونسائية مستوردة واكسسوارات وأحذية رياضية بألوان زاهية وبراقة. ثمة محلات قليلة تمرق بين تلك البوتيكات تبيع المواد الغذائية أو بعض التجهيزات المنزلية وتلك كانت مفتوحة.. أما الرصيف المحاذي لتلك المحلات فكان يشغله باعة السجائر المحلية والأجنبية من الأطفال والرجال الذين كانوا يفترشون الأرض المتراجعة وهي تجري بهم، مع مرور الحافلة، إلى الوراء مانحة كل واحد منهم وقفته المستتبة تلك قبل أن تمضي، إلى الأمام لتسلم نفسها لقدم بائع آخر.

مات الحسين شابا وعطشان في كربلاء فأصبحت البيوت تضع جوالق الماء أمام أبوابها تروي بها عطش سابلة الصيف الجهنمي ثم رحل الشهداء شبابا بالآلاف، فأصبحت تتخلل الأزقة وقد توشحت بأشرطة سوداء كتبت عليها سورة الفاتحة تارة أو آية من سورة «آل عمران» تارة أخرى، وتحت كلمات الله أسماء تكتب وأخرى تمحى.. دائما أسماء ثلاثية ودائما تتكون وتذاع وتتلاشى.. مثل قطرات الماء الصغيرة التي تنضح من جدران تلك الجوالق، ثم تدب عليها رويدا رويدا حتى تسقط أو تتبخر.. واليوم يهج الناس من الجوع فتصبح الأرصفة ملضومة بجداريات صغيرة من عارضات السجائر يقف خلفها صبيان مشعثون واجمون كالتماثيل أو رجال انمحى من وجوههم أي تعبير واضح للأمل أو الدهشة أو الحماس وأصبحوا يقفون خلف علاماتهم الفارقة تلك مستسلمين لقدر غامض أو غريب رمى بهم الى تلك الأمكنة المبعثرة الصماء جريان لم يعترضه شيء يوقفه إلا عندما ألقم السائق مسجلته شريطا لفيروز فاستغرب «خالد» أن يكون للسائق مثل هذا المزاج في الموسيقى.. ثم أوقف السائق صوت فيروز فجأة وقال شيئا كان المفروض أن يقوله قبل بدء الرحلة:

– الطريق بين بغداد وعمّان يستغرق ست عشرة ساعة الساعة الآن هي الحادية عشرة وسنصل عمّان في الثالثة من صباح غد بإذن الله.. الحافلة مزودة بالحمام والماء البارد.. مع ذلك أرجو الاقتصاد في استعمال الماء لأننا لن نتوقف الا بعد عشر ساعات في أطراف الرمادي.. رحلة سعيدة.

أغلب الركاب سمعوا تلك الملاحظة ولم يعلقوا عليها.. أما أولئك الذين كانوا يستعملون الطريق البري لأول مرة فأطلق بعضهم اشارات تعجب، وصأصأ البعض الآخر متذمرا من طول الطريق..

قال رجل متوسط العمر كان يجلس قرب مسافرة أردنية رمادية الشعر:

– كنا نصلها بساعة واحدة بالطائرة

فقالت المسافرة الأردنية:

– استعمل هذا الطريق ذهابا وايابا مرة كل ثلاثة أشهر منذ بدء الحظر الجوي على الطائرات العراقية.

وقال الرجل:

– ياه.. كيف تحتملين مشاقه كل مرة؟

فقالت المسافرة:

– من أجل لحظة الوصول.

قال الرجل:

– الوصول إلى أين؟ الى بغداد أو الى عمّان؟

فقالت المسافرة وهي تبتسم:

– إلى حد ما.. إلى أي حد كان.

الصغيرة ذات الأساور ظلت تروح وتجيء كالقطط تمد رأسها بين المقاعد وتتطلع الى وجوه المسافرين، وعندما تجد بينهم أحدا في سنها تتوقف قليلا وتفتح فمها ويتبادل الاثنان حركات في الوجه تنم عن الخجل والانفعال تماما كما تشم الجراء الصغيرة بعضها

---

* قاصة وروائية من العراق.

البعض عندما تلتقي في الطريق. قطعت الصغيرة رحلتها باتجاه براد الماء وملأت القدح البلاستيكي الأبيض الذي تحمله ثم عادت إلى مكانها وهي تمسك بالمقاعد أثناء سيرها لتتفادى السقوط. مست أصابعها شعر المسافرة الأردنية فتأودت المرأة وتأففت وقالت لها بحزم مغلف بالمرح:

– انتبهي

ابتسم لها خالد الذي كان يجلس خلف المسافرة الأردنية مباشرة، وقال لها مداعبا:

– هل هذا الماء لي؟

ففتحت فمها بخجل ولم تجبه.

قال لها:

– ما اسمك؟

قالت بصوت خفيض جدا:

– نادين.

قال مستفهما؟

– نادية؟

فقالت أمها من خلفه:

– نادين

فقال وهو يلتفت قليلا:

– ياله من اسم جميل

فتحت الطفلة فمها مرة أخرى فقال لها:

– تعطشين بكثرة يا نادين

فقالت أمها:

– كلنا نعطش بسرعة، الحر شديد

ثم وجهت الكلام لابنتها:

– هيا.. أعط عمو قليلا من الماء.

فقال.

– كنت أمزح.. لست عطشان.

فقالت الأم:

– هيا يا ماما عودي إلى مكانك.. انك تقطعين الطريق.

تحركت الصغيرة ببطء شديد الى أمها وهي لاتزال ملتفتة إلى خالد وتنظر إليه ذات النظرة المستغربة التي التهمته بها عندما هبط بها من حنفية الماء إلى الأرض في كراج العلاوي. خالد أيضا ظل ملتفتا إليها وهو يبتسم.. ويبدو أنها همست شيئا لأمها عندما ضمتها إلى حضنها لأن الأم قالت لهابعد ذلك بصوت خفيض:

– اش ش .. عيب

فتبادل خالد مع الرجل الجالس بقربه ابتسامة خاطفة ثم عاد كل منهما إلى صمته العميق.. أعادت المسافرة الأردنية مقعدها قليلا إلى الخلف وشرعت تقرأ. أصبحت العناوين السوداء للصحيفة الأردنية مفروشة أمام أنظار خالد فراح يقرأ مع نفسه:

«إسرائيل توافق على عودة ٨٤ من أعضاء المجلس المركزي»

«القيادة الفلسطينية تؤجل عودة العاملين في الكوادر»

«أسرى فتح يدعون لافساد الاحتفال بعودة عرفات»

«إضراب مفتوح عن الطعام للمعتقلين الفلسطينيين»

«فريق دولي يتوجه إلى بغداد لتركيب كاميرات فيديو. بمواقع عراقية»

«خيارات أمريكية لاقناع العسكريين بالتخلي عن السلطة في هاييتي»

«سوريا تلغي قرار المقاطعة التجارية لجنوب أفريقيا»

«انطباعات عائد إلى أريحا»

«نقابة الأطباء تدعو جميع الزملاء الأطباء وأصحاب المهن الطبية المساعدة «للتطوع إلى اليمن»

التطوع لهذه المهمة الإنسانية واجب قومي وديني من أجل تخفيف آلام المصابين وجرحى الاقتتال الدموي المؤلم في البلد الشقيق»

انكفأت الصحيفة فوق وجه المسافرة الأردنية بعد أن اشتد بها النعاس أثناء القراءة فاستغرقت في النوم، وكان خالد قد بدأ للتو القراءة في انطباعات كاتب فلسطيني يريد العودة إلى أريحا.. التفت إلى اليمين ألقى نظرة على صف المقاعد الموازي للصف الذي يجلس فيه.. ثم تململ في جلسته ورمى نظرة إلى الطريق مرة أخرى. صفا البيوت الفارهة المطلة على الطريق السريع قد انقطع وابتدأ صف آخر من بيوت لا تنم أطر بنائها عن الذوق رغم أنها حديثة التشييد.. بيوت يسكنها أناس بسطاء وتبدو من خلف اسيجتها الواطئة حزم الحطب اليابس وهي تغطي فوهات التنانير والتي ربما جمعت من مخلفات الحدائق العامرة التي تجاور تلك البيوت.. بعد قليل ستظهر بيوت بلا أسيجة أكثر بشاعة في الذوق

من الأولى مسكونة بالبشر رغم أنها غير مكتملة البناء وإطارات نوافذها صدئة لأنها لم تدهن بأي طلاء وواجهاتها مصبوبة بالأسمنت الكالح الذي لم يكس بأي مادة إنشائية أخرى اقتصادا بالنفقات.
كانت نوافذ الحافلة قد أغلقت منذ فترة بسبب سخونة الهواء الداخل إلى الحافلة والحرارة داخلها قد أخذت بالارتفاع، فالتفت خالد إلى نادين وطلب قدحها البلاستيكي الأبيض لشرب الماء فقالت له أمها:
– عندي بعض الشاي ان رغبت..
فقال لها:
– شكرا جزيلا.. أريد ماء فقط
ثم حمل القدح ونهض من مكانه باتجاه ثلاجة الماء.
ذكرني شارع (١٤ رمضان) بشارع اسمه شارع (الوايت ليدين) كنت استعمله للذهاب والإياب بين بيتي وجامعتي أيام كنت طالبا في برستول. يومئذ كنت خاليا من الذكرى مكتظا بالجميلات.. واليوم وحيد من كل جميلة مكتظ بذكراها فقط. تمتلئ حتى الشوارع والمحلات بذكراها وتتضافر على روحي لتجعل من هذا الوداع أصعب ما يحدث في حياتي على الإطلاق.. انعطف السائق بحافلته إلى شارع (١٤ رمضان) باتجاه الطريق السريع المؤدي إلى الرمادي فمررنا بكافتيريا –الكاردينيا– حيث جلست أنا وإياها يوما لأول مرة عندما كنا في الطريق إلى صيدلية بلاط الشهداء لصرف دواء دفتر الأمراض المزمنة الذي لم يكن يصرف من غير تلك الصيدلية.. يومها لمست يدي يدها للمرة الأولى فلمست روحي تلك الغربة التي تختلج لها الاحشاء لأنها أكثر مما يجب وأطلق مما يحتمل ثم لتترك فيها ذلك الأثر الذي لا يمحى لأنه ببساطة لا يتكرر.
لبثت صامتة.. خائفة.. تنظر إلى نقطة بعيدة في الفراغ ثم قالت فجأة وكأنها تحدث نفسها:
– فيروز شيء نادر وجميل.. مع ذلك فلم أعد أحبها
قلت لها:
– لماذا؟
قالت:
– في أغانيها فقدانات كثيرة.
قلت:
–ربما هذا هو ما يجعلها جميلة.
قالت:
– نعم .. أجمل الأغاني هي الأغاني الحزينة.. ذلك أن الشاعر والملحن يكتبان عادة قصة حب فاشلة.. قصة حب لم يعيشاها في الواقع.. فيعيشانها على الورق.. هذه هي أجمل القصائد: أحلام لم تتحقق.. وعواطف لم تتفجر ثم رددت بحياد وهي تنظر بوجوم
– أحلام وعواطف.. هذه هي أجمل الأغاني
قلت لها:
– قصة الحب الناجحة قد تكون جميلة أيضا
لم ترد.. وظلت صامتة تنظر إلى يديها طيلة الوقت.. وتحرك أحيانا بإبهامها خاتم الخطوبة. سنتان مرتا على فقدان خطيبها، وكان لايزال في بنصر يدها اليمنى. نظرت إلى يديها بدوري فوجدتهما جميلتين ومتناسقتين وبأصابع طويلة ونحيلة. قلت لها:
– أصابعك جميلة
فابتسمت وقالت:
– حقا؟
قلت لها:
– نعم
في داخلي كنت أحس نفسي مغتربا عن تلك الكلمات وأشعر بأنها لا تخصني ولا تليق بي وأنما تليق بفتى مراهق.. قلت لها مستدركا:
– كل ما تشاهدونه أنتم من الجسد البشري هو عروض.. مجرد عروض.. شوبزنس.. نحن فقط الذين نشاهده على حقيقته في الميدان.. مجروحا.. مفتوحا.. مدمى.. مدمرا.. والقاذورات تحيط به من كل مكان.. يداك مثلا اللتان قلت أنهما جميلتان قبل قليل، لا أستطيع وأنا أنظر إليهما أن امنع نفسي من التفكير بأن هذين العرقين الناخرين على ظهرهما هما الوعاءان اللذان ينقلان الدم الفاسد من الأطراف إلى القلب.
قالت:
– كيف يكون الطبيب رومانسيا إذن، ويتحدث عن الحب والجمال وأغاني فيروز؟
قلت.
– عندما يجد نفسه فجأة أمام الحب الحقيقي في حياته.
نظرت في قعر فنجاني وقالت تغير الموضوع:

– هل أفقأ لك عين الحسد؟
قلت لها ضاحكا
– أتؤمنين بالحسد؟
قالت:
– أؤمن بوجوده ولا أؤمن بتأثيره
ثم سحبت فنجاني من الطبق وقالت بحياد وكأنها تحدث نفسها:
– سأقرأ لك فنجانك.
قلت:
– أتؤمنين بالحظ؟
قالت وهي تضحك ضحكة منغمة رنت في قلب الفراغ الذي بيننا كالموسيقى:
– ما حكايتك اليوم يا دكتور؟ تسأل كثيرا عما أؤمن به.. وأنت بماذا تؤمن؟
قلت لها:
– أؤمن بقوة الكلام
قالت:
– هذا عنوان قصة مشهورة
قلت لها:
– أهي حقا كذلك؟
قالت وهي تنهض:
– نعم.. وأنا قد تأخرت فرفعت يدي بحركة عفوية لامنعها من النهوض.. مسكت كفها بكفي وقلت لها:
– لا يزال الوقت باكرا.. لنبق قليلا هنا
نظرت إلي لوهلة ثم غضت بصرها إلى الأرض.. ولم تبد أية مقاومة لسحب يدها من يدي.. بل أبقتها هناك وعادت للجلوس في كرسيها من جديد.. كان جلوسها أقرب إلى الذهول منه إلى العودة.. لبثت في كرسيها لحظات ويدها لاتزال لابثة في يدي ثم دمعت عيناها لسبب لا أعرفه.. في تلك اللحظة فقط أدركت أن اللحظة المقدرة التي طالما انتظرتها قد حانت، وبدا لي أن تلك المرأة الفاتنة التي لا تؤمن بقوة الكلام قد استسلمت للتو لوهم من أوهام النساء.. ولكنها ظلت لعدة ثوان تنظر إلي بعينيها الدامعتين ويدها مأخوذة في يدي.. ثم انتفضت فجأة وسحبت يدها وخرجت من الكافتيريا ثم لم أرها في مكتبتها أسابيع بعد ذلك.

أحقا أودع بغداد من أجل حب فاشل أم أن كل الأشياء تآمرت لجعله يبدو كذلك؟ في تلك اللحظة المقدرة التي لا تحدث في الحياة إلا مرة واحدة، وقد لا تحدث، شعرت بأن القدر يكافئني أخيرا على عمر بأكمله من الانتظار.. كنت سأجيء بها من سهلها الوعر واقلعها منه.. كنت سأصل إليها وآخذها لأزرعها في روحي حيثما شئت.. ولكنها أبت وغضبت وقالت:
– لا تمش ولا تصل ولا تأخذ بالكلمات.. أنا هنا واقفة كالشجرة.. إن تقتلعني من مكاني أمت.
جاءت الصغيرة تتعكز على حافات المقاعد والماء يتساقط من قدحها البلاستيكي الأبيض.. مست يدها شعر المسافرة الأردنية، فانزعجت وسحبت رأسها إلى الأمام. كانت قبل قليل تتحدث إلى جارها عن لحظة الوصول إلى حد ما، فكرت بالذي يقف خلف الباب ويعتقد أن الآخرين أمامه.. في الوقت الذي يكون هو أمام الباب والآخرون خلفه وأنا أين أقف الآن. أخلف الباب أم أمامه؟ أأدخل إلى الجنة أم أخرج منها؟.. مضت الصغيرة في طريقها إلى حضن أمها وقالت لها أن عمو لا يسمع جيدا، فالتفت جاري في المقعد إلي وابتسمنا ثم أعادت المسافرة الأردنية مقعدها إلى الخلف وراحت تقرأ في صحيفة أردنية. رحت أقرأ عناوين الأخبار من خلف رأسها وكل عنوان يسلم نفسه إلى الآخر مثل ركضة البريد في ألعاب الساحة والميدان.. هذا الكلام كله لم يعد ذا نفع حقيقي لأحد.. ولا أحد يعرف أو يسأل أو يأبه ان كان هذا الكلام جادا أم هازلا، كاذبا أم صادقا.. منحرفا أم شريفا.. كل الأشياء ذابت في إناء كبير، وقطعة السكر الوحيدة ضاعت في جرة كبيرة من الشراب المر فأصبح مذاق الملاعق كلها صغيرا باهتا.
جاري في المقعد كان يتفرج ساهما عبر النافذة إلى الخارج وكانت يداه الممدودتان فوق فخذيه ثابتتين طيلة الوقت تكادان تكونان جامدتين في مكانيهما من شدة السكون.
أصبح هواء الظهيرة ساخنا جدا فطلبت من جاري إغلاق النافذة.. أغلقها وقال:
– حافلة نفاثة وتكييفها عاطل.. يا للحظ السيئ.
× فصل من رواية مقدمة للنشر بعنوان «الحدود البرية».

ضحكات تلتهم العالم

ريـــــا أحمــــد *

إلى الأرض.. قبل أن تعبث بها أنانية الإنسان

– ١ –

يُحكى أن قاصة تدعى «الريانة» كانت تقطن في قرية بعيدة عن العاصمة اختفت ذات ليلة غاب فيها القمر. يقال إن أحدهم شاهد جثتها ملقاة بين أشجار الأثل وقد نال العفن منها، وفاحت رائحة نتنة من جسدها.

ويقول آخر أنه شاهد رأسها المتبقي من أشلاء بعثرتها الكلاب التي التهمت أعضاء تلك الجثة المتعفنة ولما لم تستطع أن تبتلع رأسها لما فيه من أفكار جنونية تركته ليتعرف عليه راع كتبت عنه ذات يوم وعن أغنامه الموبوءة نشمت منها وركل رأسها المفصول إلى بئر ليس لها قرار.

بينما يظن آخرون أنها هربت مع عشيق لها إلى مكان لا يعلم به أحد، ففاح بذلك عطر فضيحتها المقزز وأصدرت عائلتها بيانا تدين فيه وتستنكر فعلتها، ويقال أن العائلة تبرأت وتنكرت لتلك الفتاة الـ...

يشاع أن روح القاصة المفقودة تدور حول القرية كل مساء تصدح بضحكاتها الهستيرية في فضاء القرية فيستيقظ أهاليها وقد تجمدت أطرافهم وتوقفت قلوبهم خوفا وطارت عقولهم إلى حيث لا يدرون.

– ٢ –

حدثني جدي ذات يوم عن قاصة شابة اختفت فجأة ذات ليل هجره القمر، كان ذلك قبل خمسمائة ألف سنة، وقال إن أهالي القرية قد أصابهم الجنون جراء ضحكات هوجاء تصدرها روح «الريانة»، وقال أيضا أن القرية التي سميت لاحقا باسم قاصتها المختفية أو المقتولة كما أشيع حينذاك قد صارت مهجورة مقفرة، لا يسكنها سوى نباح الكلاب الضالة وعواء الذئاب الجائعة ونعيق الغربان المفزع، نعم لقد قال جدي أن القرية أصبحت مكانا مناسبا لتعذيب من لا ترضى عنه السلطات.

– ٣ –

روت لي جدتي– رحمها الله– ذات يوم عن قرية صغيرة تقع في بلد في شبه الجزيرة غدرت بقاصة من فتياتها تدعى الريانة، فاختفت القاصة لتترك لعنتها تحل على تلك القرية التي صارت وكرا للخفافيش، وقصة مرعبة لمن لا يطيعون آباءهم ومن لا يخضعون لأوليائهم.

حدث ذلك كما أرخت له – جدتي– قبل ما يقارب ستمائة وسبعين ألف سنة، استولت روح الريانة على القرى المجاورة وبدأت تطمع في النيل من جميع القرى والمدن.

– ٤ –

قبل سبعمائة وسبعة وأربعين عاما أعلن علماء العالم عن عجزهم في إنقاذ أطلال بلد التهمته ضحكات شيطانية لكاتبة غدرت بها قريتها ذات عهد بعيد، فصارت بلدا مبعثرة الأشلاء، متشظية الأسماء خالية سوى من أصوات مرعبة وضحكات مجنونة تصدح في فضاء يجتاح العالم من قرن إلى آخر.

– ٥ –

قرأت كتابا يتحدث عن قارة ألتهمتها ضحكات مجنونة «لريانة» عرفت كيف تعلم الغدر أن يصوب سهمه في الصدر، وعلمت الناس أن للكلمات ألف حساب، وأن الضحكات لعنة والبكاء ندم والندم قلب رحيم، والقلب مدينة تغسلها أمطار فياضة فتزهر ورود جميلة وإن كانت بلا رائحة..

– ٦ –

البارحة عرض برنامج خاص عن ذلك الجزء من العالم

* قاصة من اليمن.

الذي احتلته ضحكات شريرة لقلم كتب الضحكات علانية، ورسم الإنسان بشفافية.

عرض البرنامج وثائق سرية فضحت مدنا وهياكل محشوة حقدا وكراهية، وأماطت اللثام عن وجوه تدعي الجمال والحنان، وأسدلت الستار على مسرح يتيم لكنه خبيث ولئيم.

— ٧ —

كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، قاصة شابة يدعونها الريانة، كتبت حروفا بعثرها الأوغاد، كتبت جملا فشطبتها أنامل لألف وتسعمائة يد، رسمت خرائط لأحلام لا حدود لها ولكن ثمة من وضع الحدود وأغرق الأحلام في خيال لا طعم له.

كتبت الريانة أكثر من عشرين جملة بملايين الحروف، حروف الريانة كانت تغرق في الأحلام وللأحلام كانت تعيش.

حدث أن استيقظ قلمها وكتب بحروف قاسية تعبت من الأحلام والآمال، فكان أن غاب القمر ليعود وقد اختفت ريانة الحروف والجمل وملايين الكلمات والعبارات..

عاد ليجد كلمات قذرة ملتصقة بأفواه ساقطة، وأفكار مرتزقة معششة في عقول نضب زيتها فتوقفت عن العمل وظلت مخزنة في جوف رؤوس متعفنة.

عاد القمر ليبكي كل مساء على نغمات ضحكات مجنونة تلتهم العالم كما يلتهم طفل جائع قطع البسكويت.

كان يا مكان قصة تبحث عن نهاية عن دمار جديد وسلام جديد وقلوب تخلق من جديد وكائنات يعاد عجنها وخبزها من جديد لتعود ريانة الكلمات، وتنتهي الضحكات ويظل العالم كما كان قبل ملايين السنين.

— ٨ —

قرأنا اليوم في المدرسة تاريخ كوكب الريانة الذي التهمته ضحكات مجنونة يسمع صداها في فضاءات وفضاءات، وسألنا الأستاذ عن الاسم الأول لذاك الكوكب، أخفقنا في معرفة الإجابة وطالت بنا الحيرة، فلا ندري عن ذاك الكوكب سوى اسمه والضحكات التي تتردد كلما دارت بنا الساعات والأيام.. وتركنا الأستاذ بحيرتنا ووعدنا بإجابة شافية في يوم غد.

— ٩ —

اسمعوا يا أولاد: وجدت قصاصة في صندوق أثري بخزينة منزلنا: يحكى أن ثمة ضحكات ريانية التهمت الكرة الأرضية عندما ابتلع الأوغاد كلمات سطرتها ذات يوم، تتحدث فيها عن معنى حكم الإنسان وما معنى الحرية ولماذا حقوق الإنسان؟ والمرأة والرجل والقرآن ووو وكلمات لم ترق لإنسان ذلك الزمان.

أسمعتموني يا أولاد؟ أعرفتم إجابة سؤال الأستاذ؟ إذن هي الأرض حين كانت قبل ملايين السنين كوكبا عمره الإنسان وبنى مجدا وهدم مجدا وبنى حضارات وحضارات لم يبق منها سوى ضحكات لفتاة صنعت للأرض مجدا آخر وكتبت له تاريخا آخر..

قصائد مبنية ببيوت من قهقهات مقهورة، ورواية لها فصول موجوعة، بطلها واحد وكاتبها واحد وقارئها أيضا لم يزد عن الواحد..

الأرض إذن ما يبحث عنه الأستاذ بسؤال لم يعرفه إلا أجداد الأجداد..

— ١٠ —

أخبرنا الأستاذ بإجابتنا وطلبنا منه أن يحكي لنا أسطورة الريانة فبدأ يروي لنا معنى أن تخلق الكلمات روح وأن تعبث الحروف ببقايا قلب موجوع:

كان يا مكان في قديم الزمان قاصة تدعى «الريانة» كانت تقطن في قرية بعيدة عن العاصمة اختفت ذات ليلة غاب فيها القمر.. يقال إن أحدهم شاهد جثتها ملقاة بين أشجار الأثل وقد نال العفن منها...

ويقال يا أبنائي أن الريانة قد عادت تبحث في جوف الأرض عن عالمها، ولم تدر أبدا بأن ذاك العالم قد صار في جوف ضحكات مازالت تتردد في فضاءات مجهولة..



الطعم الآخر

عاطف أبو سيف *

لهذا الصباح طعم آخر
خشخشة المفتاح في باب المحل حملت مذاقا لا يشبهه الا حدث لم يتم بعد، حتى الإفطار كان شهيا رغم أنه الفول ذاته الذي يجيئون به من عربة الرجل العجوز
الثابتة في نصف الشارع.
((صباح الخير)) التي أمطرته بها زوجه، تفاصيل البيت لما أفاق مع الفجر.
الأشياء في موضعها كأنها وجدت للتو، الندى على أوراق شجرة الليمون قبلات
لم
تمسح بعد، صوت أطفاله وهم يستعدون للخروج للمدرسة ضوضاء تعيد سيرة الماضي.
دفع الباب ثم أخذ يزيل من طريقه كومة الصفائح المعدنية المغطاة بحبات الكروم.
المكان تفاصيل أشياء وبقايا أجهزة، كراكيب مختلفة.
المخيم حالة أخرى من الوجود، صورة عتيقة عن الأشياء التي تحملها الذاكرة.
صفان
من أجهزة التلفاز التي جاء بها أصحابها ليصلحها لهم، بعضها أنجز، وبعضها الآخر
ينتظر الوقت. هو أيضا ينتظر الوقت، غير أن عربته لا تمر مثل عربة بائع الترمس
والنابت يوم الجمعة.. الآن فقط يدرك حاجته للساعة، اليافطة الكبيرة التي علقها
سكان الحارة ترحب بابنه القادم من تيه الليل.
مع الليل جاءوا أيضا. قفزوا من كل مكان، ولما صاروا داخل البيت، فتحوا
الباب
بهدوء ليدخل كبيرهم. ثلاث كلمات سبقت الذعر المطل من عيون الأطفال، أخذوا أحمد
وساروا، تركوا خلفهم عويل أمه يرسم ظلالا لنجمة سقطت من سماء لا يرقى إليها
أحد، أفاقت الحارة، والبيت ركام من الدموع، ثمة شيء آخر لا يمكن للصمت أن يحتويه..
الألم الذي يتآكل داخله، يعصره ليمونة ناشفة.. يتلوى كثعبان لا يرى شيئا أمامه

* كاتب من فلسطين.

الفقد الذي يشعر فيه طوال سبع سنين غاب فيها.
الزيارة التي كان يراها
خلالها
عشرون دقيقة كانت تكفيه شهرا حتى يسمحوا له
بواحدة جديدة. خلال هذا الشهر
يمضي
نصف الوقت يفكر في تفاصيل الرحلة: الاستيقاظ
قبل العصافير، الخروج للباصات
في
وسط المدينة، بائعو الساندويتشات، الانتظار
ساعتين أو أكثر عند الحاجز،
التفتيش
المرهق والتوتر من أن جهاز الكمبيوتر قد يتآمر مع
الجندي فلا يسمح له بالمرور،
الرحلة الطويلة إلى نفحة. بيوت مهدمة في الطريق
كأنها بقايا جسد. شجر
الصبار
يقول إن قرية كانت تحتل الفضاء هنا قبل زمن.
يافا هناك! لا يأتي بها
النظر، غير
أن القلب عنه لا تغيب. الوصول جولة أخرى للذاكرة
وللألم. البوابة الإلكترونية
والجندي يتشاغل عنهم بأزرار سترته، الانتظار
رحلة أخرى ووقت آخر.
الأسماء. ثم
يندفع مع ذوي الآخرين.. غرفة الزيارة تفصلهم
بسياج طويل لا يبيح إلا سماع
الصوت. أما الرؤية فشيء آخر يكفي الضباب الذي
تأتي به الدموع.
النصف الآخر!
أما النصف الآخر فيمضيه في الحديث الذي دار
بينهما، أحاديث بعيدة تفد من
نواح
مختلفة. فيها من الأحلام والآلام والأماني
والذكريات وفيها عن التفاصيل
والحياة
واللحظات الراهنة، وعن اللحظة القادمة حين ينتهي
الليل ويخرج، قال له طال
الوقت
والشيخوخة لا ترحم، أمه رحلت بعد نزاع مع
المرض. في البداية كذب عليه، بعد
ذلك
بزيارة اضطر لقول الحقيقة. أراد أن يشرح له حتمية
النهاية، اللغة لا
تساعده..
- أريد ان أراك.
- ألا تراني!
- أقصد ألمسك بيدي-
تمتم بدعوة تتمنى ما يصبو إليه، ثم
ثم انسحب في صمته يسترجع الزمن كمن يستفرغ
ما تحوي معدته. ثمة أشياء كثيرة
لا
يفيها الصمت حقها في التعبير.. العمر أقصر من
ضربات القلب ورمشات العين.
عندما جاء المذيع بالخبر، مثل كل مرة، قال لنفسه
قد تصيب هذه المرة، جاءه
الشباب قائلين إن اسم أحمد ظهر في الكشوفات التي
أعدت للذين سيفرج عنهم.
لم يخف
فرحته رغم محاولته التظاهر بالحيادية كيلا
يباغته الفشل. أراد أن يداري
فرحته
بالصمت. كل مرة تنزف السماء دمعا، وهو يطوي
روحه عائدا بعد أن يخرج آخر
أسير
محرر ولا يأتي أحمد. صورته على صدر الجدار تتوق
لمطابقة الوهم للجسد.
- أنت مثلهم تتركني حين أنتظرك

......

- كيف لا تعرف الألم الذي يدمرني وأنا أنتظرك!

- ......

- كان علي أن أتخلص من ضعفي لأن من ينوي الانتظار عليه ألا يعرف الملل.

- أما من ينتظر غده مثلي فعليه أن يلغي فكرة الانتظار من رأسه.

هذه المرة قرر الانتظار بلا ملل..

كل الأشياء بدت عادية حتى ملابسه، على غير عادته حين كان ينتظره قرب الحاجز.

الشارع بدا من خلف شاشة التلفاز، والمذيعة تعرض مع الكاميرا احتفال

المواطنين

بعودة المحررين. قرابة عشرين جهاز تلفاز سليمة تعمل في المحل وقرابة خمسة عشر

جهاز عاطلة. هكذا تظهر الأشياء متشظية.

المذيعة تسأل كل الناس في الشارع عن مشاعرهم وهم ينتظرون البطل: بائع الفلافل

تحدث عن ذكرياته معه أيام كان يأتي لشراء فلافل الإفطار (ضحك)، بائع الترمس

والنابت له ذكريات جميلة معه كما قال (مجموعة أطفال تخترق الكادر). الشاب المقعد على كرسي متحرك ذرف الدمع وهو يروي حكاية اصابته يوم كان يشاركه المواجهات (الكاميرا تهتز في يد المصور).. المرأة العجوز تروي عنه طفلا في شارع الحارة (لفت رأسها وهي تغادر الكادر).. الأطفال يتحدثون عن المعاني التي مثلها

لهم رغم أنهم لا يعرفونه، المسؤول أبرز دلوه/ دوره هو الآخر.. الكل تحدث إلا هو.

فاصل ثم أغنية ثم عودة للبث.

عشرون تلفازا تعرض الجماهير الغفيرة التي تستقبل المحررين عند الحاجز الفاصل

بين مناطق الثلاثة ألوان. لما سمع خبر الإفراج قرر ألا يعرض نفسه لنكسة فشل

جديد، سينتظره في المحل، غير أن له أسبابا أخرى، منها

لابد أنه سيزور قبر أمه قبل أن يعود للبيت.. ولابد أن يعرج على قبر كل من

رحلوا خلال المسيرة من رفاق دربه كما كان يؤكد له خلال الزيارة، المحل الصغير،

الذي يستأجره منذ ثلاثة عقود، ينقل العالم الخارجي عبر صناديق بلاستيكية وجهها من زجاج.

فاصل آخر ودعايات كثيرة، ثم الكاميرا تتجول قرب الحاجز، وجوه الناس رسومات باهتة في دفتر تلميذ فاشل، النساء يتأهبن لفقع الزغاريد، خلف الحاجز يتكهن الناس بوجود حافلتين تقلان المنتظرين، بعد تصريح قصير لشخص مهم بانت الحافلتان

تجتازان الجندي المدجج بالصمت، عندها جاء هتاف من الشارع. رفع رأسه، لم يستطع

مقاومة إغراء المحاولة، ربما تصيب.

في صناديق التلفاز عبرت الحافلتان،

بعض الشبان يخرجون رؤوسهم من النوافذ الجانبية، لم يطلع رأس أحمد، نزل

الشبان

وسط الهتاف والعناق والقبل، حدق مليا فالعين تخدع أحيانا، اقترب من أحد الصناديق تفرس كل الذين خرجوا، عرف بعضهم، ولم يعثر على ضالته، عشرون

صندوقا

تأتي بالصورة ذاتها والمشهد نفسه.

فاصل آخر، وأغنية هائجة ثم دعايات لملابس مستوردة.

انحنى يكمل تصليح الجهاز يستلمه صاحبه قبل العصر.

الوقت.

صديقي
مدير عام

حسب الله يحيى *

على مدى عامين من زمن مضى، لم تكن هناك مشكلة.. بل على العكس من ذلك، هناك ود واحترام ومحاولات مستمرة لاقامة علاقات مودة بينه وبين كل الزميلات والزملاء..

كان يدرك تماما أنهم يريدون اتخاذ صداقته المتينة مع السيد المدير العام لتحقيق مآرب شخصية.. وكان في أعماقه قد وصل إلى قناعة تامة وموقف حاسم بعدم ايجاد أي تداخل بين عمله الوظيفي وصداقته مع السيد المدير العام.. فهو لا يريد أن يعرف ويحترم ويكافأ.. من خلال هذه الصداقة، بل أن تكون له شخصيته التي يريد أن يُعرف بها.. لا الإنسان الذي يرسمون صورة المدير العام في عينه وقلبه وذاكرته فحسب ثم يجردونه من كل شيء على مدى ستين من الأعوام بناها بيقظة تامة واحساس عميق واخلاص تام واتقان وتفان ونقاء..

كذلك لا يريد أن يمارس ضغطا على أي قرار يتخذه المدير العام.. وان كان يدرك جيدا خطأ القرار.. حتى لا يأخذ التفكير بالسيد المدير.. انه مستغل وانه يريد تحقيق رغبات ومكاسب شخصية لنفسه..

كان يجهد نفسه، حتى يبقى مشرقا في عيني نفسه، وفي عيني المدير، وفي عيون كل الموظفين.. حتى يدركوا أن المدير العام لم يأت به، لمجرد انه صديق يريد أن يحقق له فوائد، بل لأنه أهل لعمله.. قادر عليه، متفوق فيه.. يملأ الكرسي الذي يجلس عليه بكفاءته.

كانت به رغبة ان يحب موظفة بادلته الارتياح التام في الحوار، لكنه أرجأ نمو هذا الحوار..

كانت به.. حقائق كثيرة يريد ايصالها الى المدير العام.. لكنه رفض فكرة أن يقول شيئا.. قد يضر بالموظف ماديا.. وبالموظفة سلوكا.. وبالدروب التي تحيط بطبيعة العمل وتثقل هشاشة غلافه الخارجي.

كان يرى كل شيء يقود الى الأعمى.. وان كل شيء بدأ يذوب ويتلاشى وأن كل هذا الهوى من بذخ الألوان والموسيقى والابتسامات العريضة المحيطة به.. وأن كل هذه الحميمية والصداقات التي تبدو أقوى من العروة الوثقى، وأن كل ما يعبرون به عن موقف أمين، ودراية كلية، وعمل مخلص مفتون بالتفاني، وان كل هذا الحب الذي يضمرونه للسيد المدير العام.. ما هو إلا كذب بدءا من الجذر.. وصولا الى اللانهاية..

يتساءل: كيف يمكن أن يلغي ظاهرة الزيف التي صدق بها السيد المدير العام كيف يثبت له عكس قناعاته تلك. كيف يمكن أن يصطفي نفسه خارج هذا الاطار الكلي..؟

ظلت الأسئلة تحاصره، والحزن يثقل عليه.. فيما الكل يسعى للاقتراب منه، للاقتراب من المدير العام.. عن طريقه.. لكن لم يفكر في يوم ما أن يحقق مكاسب لنفسه أو لسواه عن هذا الطريق.. بل أن يضحي أكثر من سواه، أن يعمل بجهد مضاعف.. أن يكون القدوة الحسنة، أن يكون أول من يضحي وآخر من يستفيد.

لا يعرف على وجه الدقة إن كان المدير على بينة من هذا، أم أنه يفكر على العكس من ذلك.. على أنه صاحب فضل عليه، على أنه مدين للسيد المدير العام.

كان يهمه ألا تكون هناك.. تراكمات.. فضل مبذول ودين مؤجل، ولا مودة ظاهرة، ولا زيف مكتوم.. ولا كتمان لحقيقة..

حين فكر بالكتمان.. توقعه مليا.. أحس أنه يختنق بالكلمة.. بأمر مر وقاس لا حدود له..

لقد نبه السيد المدير العام.. بعد تردد ومراجعة وتأهيل..

---

* كاتب من العراق.

ثم حسم الموقف وقال رأيه الصريح في هذه المسألة أو تلك.. وكان يريد أن يبوح بالكثير الكثير.. لكنه لم يجرؤ.. لا من خوف فيه، ولا تردد من عدم قناعة تامة، ولا خشية غضب.. ومن ثم تسريحه من عمله، أو إهمال شأنه.. ولكنه كان يحرص تماما على ألا يثير حالة من شأنها أن تصعد مرض من يحب.. مما يجعل ضغط الدم الذي يعاني منه السيد المدير العام يصعد، ويتوتر.. وبالتالي يهون عليه وفق حقائق كثيرة ومتراكمة بات ينوء بحملها.. ثم يجيبه.. سهلة، خفيفة، ماذا أفعل.. أو يضع حلولا توفيقية، وفي أدق وأكثر الأمور والقرارات حسما اصدار موافقات عديدة.. وأوامر ادارية.. لا ينفذها أحد!

ألمه أن يكون هكذا.. في موقع يسمع ويرى ويلمس ويحس.. ويعيش واقعا خاطئا.. ثم يسكت على كل شيء.. يكتم كل حقيقة.

لم يفكر بايذاء أحد.. لم يكن يريد للمدير العام أن يلعب هذا الدور.. الذي هو أصلا من طبع المدير من صلب شخصيته.. من الفنان الرقيق الحس الذي يملأ قلبه وذهنه.. مثلما هو في الكتابة التي يمارسها بعشق خاص لقد جاء به ليكون خبيرا ثقافيا.. إذن لا عليه من كل الأخطاء المحيطة به لا عليه من لوحات تسرق أو تزيف أو تشوه..

لا عليه من اتفاقات خاصة على إخراج لوحات ودخول أخرى.. لقاء ثمن لا عليه من صفقات جداريات ونصب ينفذها هذا أو ذاك.. لا يهم من يكون.. من يكون هو من يدفع أكثر.

لا عليه من حسابات تصطفى لأشخاص بعينهم فوائد استثنائية، ويوضعون في لجان تجني فوائد، أو عمل اضافي وهمي.. فيه فوائد، فلا أحد يستحق أن يتمتع بالأموال إلا من يجمعها، ولا شأن للآخرين بنقود ينظرونها تتبدد يوميا من الدائرة في أمور هامشية.. ومن ينظر يكتفي بالنظر.. والحق كل الحق لمن تعامل مع جدول الضرب.. لا بضرب مبرح بل بلمسة حنان، بود غامر.. فطبع الأوراق النقدية.. من طبع أوراق الورد المندى بالعطر لا عليه من أشخاص وظيفتهم صرف مكافآت لسواهم، مقابل حصة.. والأفضل من يجعل نسبة الحصة أعلى.

لا عليه من إعلام يصرف لـ(الزملاء والزميلات) أجور نقل ومكافأة جهد، فالأعلامي الجيد من يقابل الاحسان بالاحسان والمنفعة بالمنفعة!

لا.. لا عليه من لوحة ترفض أو تضيع أو تباع دون علم من صاحبها..

لا عليه من قوائم رسمية ومختومة.. تقر شراء مواد بأثمان أكثر خيالا من الخيال.. مادامت تثبت الأسعار لا وفق حركة السوق اليومية، بل وفق مشيئة لجنة المشتريات العتيدة المؤتمنة على تقسيم الأرباح.. أما أن تكون المادة المشتراة من أردأ الأنواع، لتحسب في قائمة الحسابات أفضل الأنواع وبأعلى الأسعار فهذا أمر تقره لجنة معتمدة.. لا رأي للفرد فيها، فالفرد عرضة للابتزاز وللطمع وللشيطان أن يلعب في دخيلة نفسه.. أما وجود اللجنة.. فهو الأكثر ضمانا لصالح جماعة تعرف كيف تقسم.. وتعطي لكل ذي حق حقه، ولا حق لثرثار، ولا لمغفل يدعي القيم، ويقيم جدارا بينه وبين الباطل، بينه وبين المال الحرام.. فمثله معتوه، ومثالي، لا يستحق أن يفكر فيه أحد إلا من جانب حذر.. والحذر سر المواقف!

لا.. لا عليه أن يذكر بمسؤول قسم يكتب مكافآت لأفراد من قسم آخر.. فالسيد المدير العام.. يوقع بالموافقة، ويقر بالحاجات والفوائد المتبادلة بين الأقسام.. ومثل هذا تعاون مشروع، واعتراف بحقوق ووفاء..

لا عليه من آلاف من الدنانير التي تصل حد المليون وقد تتجاوزه بأرقام.. من أجل صيانة التدفئة والتبريد والمصاعد ودورات المياه وسيارة الدائرة واصلاح الكراسي أو شراء باقات الورد أو شراء حاجات لا حاجة للدائرة بها.. أو إرسال من يشتري وجبات طعام شهية لمن يبذل جهده في التفكير بتحقيق مزيد من الفوائد لنفسه وللحميمين معه..

الكل من حقه أن يفكر بالسراق والفاسدين و.. لكن ليس من حقه أبدا، ولا أن تتمادى به مؤشرات الشك لتتجاوز

حدودها.. وتطالب بالعدالة.. عدالة أن يسرق الجميع كما يشاؤون مثلما يعشقون من يشاؤون..

تلك مسألة لا يفترض أن ترد في البال.. فالكل يجب أن يصل إلى قناعة تامة تقر وتعترف، أن موقعا يتيح لك فرصة أن تسرق وتملأ الأرض فسادا دون أن تجعل أحدا يكشف سرك.. فهذه هي الشطارة التي لا يصل إليها إلا من كانت له بصيرة.. فاليوم لك ما تغنمه وغدا عليك أن تضع حسابات مقدما.

فكر.. كيف تجني أكثر الفوائد، بأقصر وقت، بأقل جهد، بأعلى سرية. هكذا.. راح يحاور نفسه، ويسعى جاهدا للوصول الى نتائج، إلى أمر يعينه من إثم الكتمان، من ضجة الصمت التي فيه.

مرارا سكت.. مرارا أومأ.. مرارا كشف.. مرارا وضع حقائق.. السكوت والايماء والكشف والحقائق كلها.. كانت تذوب وتتلاشى في حكايات لاحقة مع حميمية الحديث مع السيد المدير العام.. والسيد.. السيد..

السيد.. من فرط طيبته لا يحسم.. حتى الحسم عنده لا ينفذ.. حتى التنفيذ يظل منقوصا.. حتى النقص يكبر.. يكبر حين يزعم الموظف الإداري.. أن هذا يجوز وهذا لا يجوز قانونا، ويكبر حين تدعي موظفة الحسابات.. الدقة والأمانة وتجمع كل الفضائل على لسانها.. ثم ترميها في أقرب سلة للمهملات تجدها أمامها.. يكفيها أن السيد المدير العام، يثق بها، ويقول: أنا لا أفهم في الحسابات! يكفيها.. أن يرتاح إلى ابتسامتها والى هاتفها، والى معرفة أسرية تدعيها.. ثقلت الأمور. الإشاعة الواحدة صارت إشاعات.. خرجت من جدران أربعة إلى فضاء الدائرة، إلى فضاءات الوزارة.. صارت تلوح في كل مكان.

والسيد المدير العام.. كان قد نسي أن الكرسي الذي يشغله.. هو مجرد كرسي. لا يمتلئ إلا بالحكمة.. حكمة شاغله.. إما أن يكون المتكأ مريحا والجلسة مستقرة والاستئذان بالدخول.. والحذر من غضب المسؤول الأعلى.. فتلك مسألة أخرى لا يريد لصديقه أن يهدأ إليها أو يركن لوجودها.

كانت به رغبة مخلصة إلى أن تتحول هذه الدائرة إلى مركز اشعاع حضاري، الى نموذج يحتذى بالتفاني والإخلاص والعطاء.. مادام يدرك جيدا أن السيد المدير العام يفكر هكذا.. أيضا وعلى نحو متقدم دائما.. لكنه بات يفاجأ كل يوم بمحنة جديدة بإشكالات واضحة الخلل، وأشخاصها في قلب البصر.. والسيد المدير العام يتجاوزها كأنها لم تكن.. حتى أحس أن السيد المدير يسكت.. يسكت لسبب ويتغافل عن حقائق لسبب، ويقبل بما لا يقبل لسبب ويرضى.. لا تنفذ قراراته وموافقاته– التي قد يكون محرجا في المصادقة عليها– لسبب.. هناك سبب إذن.. هناك تبرير جاهز للأخطاء إذن.. هذا ما يسمعه وينكره ويرفضه ويجادله في حقائقه.

لا يريد أن يصدق ما يقال عن السيد المدير العام.. لا.. ما يعرفه عن السيد.. أنقى وأبر وأقدس من كل ما يقال لا.. لا يمكن أن يصدق بطائر بري ساحر الألوان.. غريدا.. صفي كماء الينابيع، يمكن أن يتحول إلى خرتيت.

يمكن أن يصدق بجبال تتلاشى، ببحار تجف، بشمس ترفض أن تشرق، بشيخوخة تعود إلى شبابها، وشباب يشيخ فجأة.. بالموت يتمرد وبالحياة تتمرد نحو الضد لكنه لا يمكن أن يصدق.. بالأسباب المقرونة بالسيد المدير العام كونه بات شريكا فالأسباب تنتحر خجلا من نقائه، والأسباب أوهى من أن تكون.. والأفضل الأفضل.. الأفضل أمر واحد ينبغي عليه حسمه.. هو أن يترك المكان.. أن يترك أوراقه وأقلامه تجف على المنضدة وحيدة. وأن يدع ألوان صديقه.. السيد المدير العام تعلن عن أنفاسها.. تبوح لمن يحب ولمن يكره.. فهذا أفضل، أفضل تماما.. أن يختنق الإنسان محتفظا بعافية صدقه، فمن يسكت أمام ألوان الصديق العزيز التي بدأت تغرق، تغرق وهو في موقع حالم.. لم يستيقظ بعد، وليس لديه الاستعداد للاصغاء.. وجر أقدامه إلى الخارج ينوء بأثقال من الهم.

بعـــــيدا ..

لنكتشــف نهاية السماء

عــبدالعــزيز الفـــارسي *

أنا وهديل في ضيافة المساء، تمتدُ بيننا الطاولة . فوقنا سماءٌ مرصعةٌ بالجموح، وتلثمُ أقدامنا أرضٌ تنضحُ بالغواية. صامتان تتجاذبُ أنفاسنا فتيل شمعةٍ توشك على الانتحار، يتهاوى جسدها بلزوجة . وحدها الأقدار صنعتنا هذا المساء. لم نخطط لحظةً لذلك . عشنا قروناً في قبضة الأجداد، يتقابل صوتانا و طيفانا، ومحظور على الجسدين استنشاق العبق المكنون، أو احتضان اللهفة المحمومة. قرون والأحلام تغادر مخدعينا . لا الشرق شرق، ولا للغرب اتجاهه. ارتضينا العيش بخضوعٍ يجمّد الأطراف. حجزنا لقلبينا مساحة من الحزن والوهم . وقبل دقائق تغيرت رواية الحياة واختلطت أصواتها . انفرجت أسارير الكون حين عرض المساء علينا الذهاب إليه وأهدانا نجمة. ترددنا وسرعان ما قررنا المجيء. اخترنا اللحظة المناسبة فانتهزنا غياب عشيرتينا وكسرنا الأعراف . سحبنا ظلال الشك على وجوهها وألقينا بها في الظلام . وأدت هديل طفلة الخوف، وجئنا نسرد للكون حكايات الباحثين عن الحلم والهذيان. ما أروع الثورات!. نحن معاً. من خلفي بحر وكائناته و وراء هديل الصحراء وسكانها. الواحة تعزف أنغاماً هادئة، تسري إلى حبال الصوت. يغني البحر، وتشاركه الصحراء. تآلف لا يوجده غير اجتماعنا هذا .

ابتسمت هديل، فطوت ظلمة الأرض . قالت ولعينيها بهجة العيد : «أخيراً !». تنهدتُ فهاجت الرمال وراءها. قلتُ : «وأخيراً ! ». مدت يمناها إلى قلبي الهش. حملته كطائر مستكين بين أناملها وغمسته في الشمع الذائب .

– هل يؤلمك ذلك ؟

– لا أعرف . لا أملك الآن أن أتألم . فات كل شيء.

– هل عدت مرة أخرى لتقتل الحلم ؟

– مكتوب عليه الموت قبل ميلاده. لستُ إلا طيف حلمٍ سينقضي !.

– ألا تستعذب الحلم وإن انقضى؟!. ألم تؤمن بعد بمملكته التي يرتع فيها أسلافنا ؟.

– ألم نحرق المملكة قبل المجيء ؟.

– لا أظن . كل ما كان قبل الآن، لن يكون بعد ذلك . احمل قلبك واتبعني .

هرولت هديل تجاه النجمة وفتحت بابها وركبت . نادتني من الداخل: «تعال. تولّ القيادة» . حملتُ طائري المستكين لاحقاً بها. همست لها وأنا أجلس على مقعد القيادة : «ونترك كل هؤلاء دون رقيب ؟!» . ضغطت بيسراها على يميني: «لا تخف. كسر القيد لا يلغي استشعارهم لسلطة علوية» . رأيتها خيلاً جموحاً لا تحده الفضاءات . يا لجرأتها!. وحدي من يأبى كسر القيد، و يتلذذ بالخضوع. قلت :«إلى أين ؟». أشارت بيدها إلى البعيد: «لنكتشف نهاية لهذه السماء الواسعة». انطلقتُ حيث أشارت. شقت النجمة دربها وسط السماء. بدأت هديل أغنية عذبة. غنّت للفقراء، والأطفال، وأحلام المارة، وبؤساء الأرصفة. وهبت الكون ذهباً سائلاً بلون شعرها الناعم . فجّرت الينابيع بين أصابعها وروت السماء الظامئة. ضاقت قيودي عليّ . شعرت بنشوة التمرد . صرخت : «طفلتي هديل. ما أروع غناءك ! ». توقفت عن غنائها فجأة كالمذعورة. بدت عيناها حائرتين . التفتت إليّ :

– لست طفلتك .

– لِم ؟

– لا تجد رغباتي عندك مأوى .

– ماذا أسمّيك إذن ؟!.

– لِم تهتم بهذا ؟

– لأنك قريبة . تمتدين داخلي إلى أخمص الوجع .

– قريبة ؟!. تذكر أن قلبك الآن في الجهة المعاكسة لي .

---

* قاص من سلطنة عمان.

– تولي أنت القيادة وسيصبح طائري المستكين في اتجاهك.
– هل أنت جادٌ حقاً ؟.
– نعم .
– منذ الآن ؟.
– وحتى نهاية الخضوع في أفئدة البشر .
انفرجت أساريرها. شرعنا نتبادل المواقع دون إيقاف نجمتنا المتحركة. وفي منتصف المسافة اقتربت مني حتى خدّرني عطرها . نظرتُ إلى عينيها ملياً .هالني ما رأيت. استمر وقوفي طويلاً حتى صرخت تحذرني أن النجمة تهوي بنا وسط غابة الغربة الكثيفة.
قالت هديل :
– هل ستظل تتدثر بالصمت طويلاً ؟ .الشمعة تهدد بالانتحار إن لم تتحدث .
– وما الذي ينبغي أن أقوله ؟ .
– حدثني عن البحر وكائناته . صف لي اللآليء، اشتياقت الصحراء وهوامّها لحديثك . مالك تتسور بالصمت ؟. لم أتوقع أن يتحول طبعك الثرثار إلى هذا السكون.
ردد البحر صوتها . ابتسمتُ :
– عيناك ... .
– أعرف. متاهة . بحار. زوابع . معجزة . قبائل تتناحر. ميدان حرب . جنة . قطعة من الجحيم . خليط لا يوصف.
– كيف عرفت أني أود قول ذلك ؟
– هل تملك غيره ؟ .
أخذتها من يدها اليمنى . كانت ناعمة تشعل الرغبات فيّ . انساقت دون تردد . قلت لها: «اتبعيني أنت هذه المرة » . أطلقت ضحكة رقيقة قائلة: «أكون سعيدة معك في أي مكان». انطلقنا بسرعة نبحثُ عن عالم جديد . قال المساء: «حذار أن تأكلا شيئاً عند الباعة المتجولين». قلنا له :« لا تخف . لا وقت للأكل» . ذهبنا إلى المدينة النابضة بالحياة والألوان والأوهام . توقفت المدينة عن الحركة للحظة حين رأت هديل . بدت الشوارع مشدوهة، والسيارات صامتة. نامت الأسواق. ثم عاد كل شيء لحركته. امتصت المدينة وهجنا. فتنتنا الألوان والملابس الجميلة. هلل كل شيء لنا. سمعنا هتافاً باسمينا، وتصفيقاً حاراً لكل حركة منا. قلت لعيني هديل : «ما رأيك بعالمي ؟ . ألا يقترب من الخلود؟» . قالت عيناها : « مازلت أبحث». ألفينا أقدامنا وسط الزحام . تجولنا في السوق حتى شدنا نداء بائع ينادي من زقاق بعيد. تشبثت أطراف أصابعي بيد هديل واتجهنا نحوه. قال البائع : «المدينة وهم . الزقاق وحده يصنع المدن. ومن لم يجرب طعامه لم يجرب الحياة». قلنا: «لا نملك أن نشتري أو أن نقرر. للمساء رغبته». رفع البائع طبقاً من أطباقه: «جربوا. لن تنسوا الملايين الذين يعيشون بين أزقة النسيان». أيجوز كسر التردد مرة أخرى ؟ . قلنا لنفسينا : «حين تعرف الأقدام الطريق، لا مناص من خلق الخطى » . حين أكلنا من الطبق بدا لنا حزننا فطفقنا نخصف عليه من ورق الحلم...
عاودت هديل سؤالها بصوتٍ عالٍ :
– هل تملك غير ذلك الكلام ؟
– أظن ذلك !
– قله إذن . لقد رحل البحر، وتبعته الصحراء غاضبة .لم يبق على هذه الأرض سوانا
– أخشى غدر العشيرة . لا أملك الهرب من المصير و لا أملك صنع المعجزات
– لا تحاول إخافتي . وجدت درباً للحلم ولن أعود. أصابعي لا تعرف التراجع .
– ألن يضرموا لنا النار ؟
– لا أظن . كن معي وليسقط العالم من وراء الهذيان .
– إذن سأقول .
– قل .
– هديل أنا ..
– أنت ماذا ؟
– أنا ..
هاج المساء فجفت مياه الواحة . ارتعشنا فانتحرت الشمعة.
أنا وهديل في ضيافة المساء. فوقنا سماء مرصعةٌ بالجموح، وتلثم جسدينا أرضٌ تنضحُ بالغواية. صامتان نتجاذب الأنفاس ..

قفص

يحلم بافتضاض آخر

عبدالإله الصالحي *

- ١ -

كل كتابة تتضمن بالرغم من أنفها حركة إيروسية تتفاوت درجة حرارتها حسب نية الذات الكاتبة. أحيانا ننسى أن قواعد النحو والإعراب متواليات رياضية تتوخى تنظيم هذه الفوضى الشهوانية التي تندفع بحدسها لغة الشاعر الى حتف سيرورته الانتشاء، إن هاجس أي قاعدة في أي سياق، لغويا كان أو مجتمعيا، هو كبح النهوض، ترويض الإندفاع وتكميم الطوفان لتحقيق نوع من التوازن يضمن للسائد استمرارية واقية من شرور التغيير ولعنات الشهوة المفرطة.

- ٢ -

هكذا كلما يدخل مشروع ابداعي ما النسيج اللغوي يجد نفسه مجرورا الى نزهة قسرية في شارع عمومي تصطف به محرمات متبرجة تستميت للايقاع بشحنته، وكسر انتهاضه بمصالحة جنسية عادية تحلب منه كل قدرة على التوغل في مساحات مجهولة وجاهلة بمواضعات التعليب المعهر للذة، إذن في بضع لحظات يفرغ المشروع الابداعي جرابه من احتمالات كانت قبل قليل تحلم بافتضاض مغاير ويستمر في نزهة لا تعد بشيء.. هكذا يبضع الشعراء بأثمان بخسة، عندئذ تنتهي الكتابة التي لم تبدأ قط ويهرول ببراءة حمل وديع الى حظيرة يقتات قاطنوها بغائطهم وتسمى أحيانا الحداثة.

- ٣ -

ماذا لو ارتدى مشروع ابداعي، وهو دائما نكرة، قبعة مجرم حقيقي وجال في شارع الكتابة العمومي بمشية تستهزئ من مومسات الواجب وتحتقر علنا طائل لذاتهم المستعملة. وعيه بالمشهد أضحى عضويا لحد أن كل هذه الفخاخ المبثوثة هنا وهناك لا تبتز منه ولو التفاتة متقززة. هكذا يصنع من تأففه ملاعبة تأجج توقه للحم آخر بعيدا عن عملية المذي في محيط آسن. في صلب اختلافه الشجاع يربض نهوض حقيقي هدف رمايته برية تزيد من شساعتها رعشة المجهول القصوى. بخلو مخيلته من أي براءة تنساق بفكره الى ميتة رخيصة، يقصد مسالك الحب الوعرة ويرتكب الجرائم تلو الأخرى مطيحا بالفيتشيات والاستيهامات والتراكيب المعطلة التي تلح على استدرار وده محولا مجرى النزهة الى مغامرة تلتهم كل ما يقترح عليها من صور تشيئية.

- ٤ -

المغامر لا يؤمن بالصداقة المخمرة بمساحيق الوفاء ولا بالحب المزين بالاخلاص ولا بالخيال المتباهي بالواقع. ومن يختار الجريمة يدرك ببساطة أن الاسراف بطبيعته يمسخ الكل الى نقيضه والنقيض الى ضده في هجمة وحشية لا تهادن. نستطيع الآن تعريف النكرة بشكل استثنائي؛ المبدع بخياراته المفرطة لا يتردد في تبذير مخزوناته تخييلا وواقعا. وهو في غالب الأحيان يصرف من كينونته ذاتها كي يتحدى أخلاقيات المقايضة المحنطة بحيث ان القواميس ذاتها أصبحت تتكفل بالقتل وإعدة الضحايا بحياة أفضل على غرار رغد المومياوات في كنف المتاحف.

* كاتب من المغرب يقيم في باريس.

- ٥ -

في مغامرته الكتابية يسعى المبدع بتفان الى اغتيال علاقات القرابة المستشرية بين الكلمات والتي تمثل المترادفات جانبها الأشد فضائحية واستهتارا بحق التفرد. لهذا فغالبا ما تنحر الكلمة أختها عند حضوره وتتلذذ بالاستمناء على رفاتها. كما أنه يلزم الجمل على خنق بعضها البعض ويزرع الشك والبغض بين الفكرة واحتمالات انبطاحها على البياض بسلام حتى لو استدعى ذلك كبح التناسلات المجازية وأدوات التشبيه الرخيصة، الكتابة سماد القلق ووقاحته في آن.

- ٦ -

الفعل الجنسي لا يمكنه اختزال المشهد الايروسي الذي لا يستوي إلا على جثة الواجب الجنسي ودم نتائجه التناسلية الأليفة، المغامر يلبي دائما نداء الوحشي المطمور في أمعاء المخيلة ويغذيه بمركز النشوة الحارقة في تضادها مع غنائية القلب الجوفاء، لذا فالبناء الايروسي يعلو بقدر ما يفتك بالعواطف وسائر المواويل الممجدة للذوبان السهل: القلب شاعر جبان. أما الايروسية فهي مسلك تنيره علامات استفهام تفضي بالكتابة الى حيث يجب أن تكون، برزخ تنحل في وحله مجمل ما ابتدعته اللغة من علامات تكلست بسبب أحوال الطقس المتأدب.

- ٧ -

ثمة قوم يأتون القصيدة، كتابة أو قراءة، من تلال الملل بحثا عن زوبعة ما لبعث ما تهدل تحت ملابسهم الداخلية؛ مواعيد عادية لاجترار آهات المكبوت ودغدغته بدل بتره، الكتابة الايروسية لا تتوخى أحداث الأثر بجماليات الحب من أول نظرة أو بشعريات الستريتيز التي لا تلهم سوى المصابين بعقدة الحجاب البصرية. انها، ورغم اشمئزاز البعض، تدريب مستمر على رؤية لا تكف عن الاحتفال بصرع المرئي والاستهزاء بانعكاساته الرثة. فتح للصنابير كلها لعل الماء يعترف. الصياد الحقيقي لا يحتاج حملقات المشاهدين وهواة الفرجة كي تبتهج صنارته، ولهذا فالقصيدة بحاجة للشاعر وطُعمه أشد مما هي بحاجة لانتظارية القارئ أو أي شاهد آخر في ديكور السياق.

- ٨ -

أحيانا تعرج الكتابات المناضلة على العهارة، هذا العري المقنن والمقنن في آن، كي تفضح السائد كمن يعاقب الماء لسيلانه من الأنابيب، أو الأشجار لعدم خدشها للسماء، هكذا يصافح الغث السمين في كرنفال البراءة وهو خطأ يعادل هفوة سكير قضى عمره في انتظار الانجاب دون أن يدري أنه كان يجامع عشيرته من الخلف. سنتيمتر بسيط يفصل بين الهوتين، لكنه غير كاف لتبرير الزلة. ان لعن البيولوجيا، الركض في «الروض العاطر» أو استنساخ (...) كلها علامات تنحرف بالقلم الى بياضات مغشوشة.

- ٩ -

غالبا ما تتبجح الأدبيات السائدة بـ«لذة النص» وكأن القراءة دخول مخملي الى حمام تركي لارخاء الأعضاء والتمتع بايقاع شهيق المؤنث السالم، في حين أن القصيدة توجد بقدر ما تلذغ، واللذغة بسمها الحازم لا تعادل اللذة إلا اذا تماست بمخيلة مازوشية مريضة. لماذا اذن يتم اسقاط نظرية الارتقاء على الكلمات، هذه الحيوانات الكاسرة التي بغيابها تنقرض الغابة؟ الكل يصفق بغباء لجريمة الارتقاء باللغة من مرح الأدغال الى زرائب الحضارة ومخلوقاتها التقدمية الأليفة. ربما الانتحار الجماعي للدلافين بالهواء ما هو إلا صرخة احتجاج مفرطة ضد مسرة الإنسان في اتجاه يجعل من الشعر تناقصا أعزل في محيط الهدنة المدجنة.



أوكتافيوباث

مديح النفي

ترجمة: **محمد المزديوي** *

تميز الأدب المكسيكي منذ أصوله بميزتين اثنتين تبدوان متناقضتين، واللتان، مع ذلك، تشكلان هذا الأدب، وهما النزوع الكوني والإنجذاب نحو واقعنا المتفرد. الجذور والأجنحة، ومثل كل الآداب الأمريكية الأخرى- سواء كانت مكتوبة بالانجليزية أو الاسبانية، بالبرتغالية أو بالفرنسية- كان في البداية حوارا مع تقاليد الوطن الأم (الميتروبول)، وهي أسبانيا فيما يخصنا نحن، إسبانيا التي كانت تعيش حينها عصرا متألقا ومشرقا.

وهذا الحوار تحول، سريعا، إلى حديث متعدد ومتحمس مع باقي الآداب الأوروبية. وهي علاقة قوية جدا تحولت أحيانا الى جدالات وإلى قطائع (ج. قطيعة)، وأحيانا أخرى الى مونولجات وإلى مغامرات متفردة. إن كل هذه التغيرات وهذه التقلبات بينت هذا النزوع المزدوج الذي يقسم أدبنا، والذي يوحده مع نفسه في نفس الآن: حب الكوني وإرادة العودة العنيفة إلى تفرده الحميمي وفي الانصهار فيه. هذه الثنائية كانت حاضرة لدى «صور خوانا إنيس» دولا كروز «أول كاتب عظيم في قارتنا: فشعره ينوس بين باروكية القرن الثامن عشر الثري بالذكريات الكلاسيكية واللغة الشعبية، وأما العلامة الأخرى المميزة للأدب المكسيكي فهي الحضور الثابت والمستمر، وإن أحيانا بصفة مستترة، للوقائع غير الأوروبية لبلدنا.

إن الواقع الهندي (الأحمر) بالنسبة لنا هو في نفس الآن ماض وحاضر. إنه شبح أيقظنا للتو، إنه حضور يسائلنا، حضور سري، خفي، منسي أو مدفون، ولكنه ينبثق فجأة مع عنف كشفة غيب. وحين نتحدث مع هذا الواقع (الهندي) فإننا نتحدث مع أنفسنا.

إن التوتر بين الكونية والمكسكة Mexicanite هو نتيجة لعلاقاتنا المتناقضة مع الحداثة، مع قيمها ومع سراباتها، أود أن أبين أن هذا التوتر ليس صراعا، ولكنه موهبة مزدوجة. إنه النتيجة الطبيعية لتاريخنا، وعلى كل حال فان نفس التوتر يظهر في كل الآداب الأمريكية، بما فيها أدب الولايات المتحدة. ولا شيء يثير الدهشة لكون كل الكتاب المكسيكيين أظهروا وفاء لهذه النزوة المزدوجة، فكلهم أرادوا ومازالوا يريدون أن يقولوا ما بحوزتهم، ويقولوا بأنهم الوحيدون الذين يستطيعون قوله، حقيقتهم المتفردة.

ولكنهم، وبموازاة مع هذا، بحثوا جميعا ومازالوا يبحثون عن نقطة التقاطع بين الكلام الكوني وبين أصواتهم الخاصة، بين زمنهم والزمن الذي يعيشه باقي العالم. إن كتابنا أرادوا أن يكونوا حديثين، وأفضل كتابنا نجحوا في هذا. أضيف بأن بعضهم أيضا نجحوا بصعوبة في العثور على حداثة بدون تاريخ، وهي الحقيقة التي تستحق الاهتمام. غير أن حداثة الآداب المكسيكية في هذه الساعة تطرح علينا قضايا وتجعلنا نواجه وضعيات لم يعرفها ويصادفها سابقونا. فالحداثة بالنسبة لهم كانت

* كاتب ومترجم من المغرب يقيم في باريس.

«أمنية»، وهي بالنسبة لنا حقيقة، ولكن خوفا من التعرض للافتراس من قبلها، فان علينا مواجهتها وتخطيها.

إن ركود الأدب المعاصر هو سر شائع. سر موهوب بوجود في كل مكان والذي يتحدث بلغات عديدة. قلت «ركود» ولم أقل انحطاطا، لأني أعتقد أن الأمر يتعلق بعجز عابر، ومن الصعب تحديد أسبابه، ولكن ليس من كبير مجازفة الاعتقاد بأنها تمتزج مع الأسباب التي تشل حضارتنا في نهاية هذا القرن الشفقي (أي القرن العشرين)، إننا نعيش استراحة تاريخية، سأذكر، بإيجاز، بعضا من أعراض مرضنا.

إننا نقرأ كل يوم تقارير ومقالات وريبورتاجات عن حدث مريك: بمقدار ما تتشعب التربية، وبمقدار ما تختفي الأمية، فإننا نلاحظ أن اهتمام الجماهير الحديثة بالقراءة في تضاؤل، إن هذه المجافاة التي تتمشى أحيانا مع المعارضة، تؤثر خصوصا على ما نسميه- أجهل لماذا- بـ«الجاد»، كما لو أن «ارسطوفان» و«بوكاس» و«رابليه» و«سيرفانتس» و«سويفت» كانوا أناسا «جديين» إننا نقرأ كل يوم أحكاما وقرارات حول انحطاط الأجناس الأدبية. أحيانا يتعلق الأمر بالرواية، وأحيانا أخرى بالقصة القصيرة، بالمسرح أو المقالات النقدية، ودائما بالشعر. وهذا الأخير صدر عليه الحكم بالبطلان. إدانة غريبة: هل تخيلنا فقط ما كان يمكن أن يكون عليه أدب القرن العشرين دون «ريلكه» ودون «فاليري (بول) » بدون «بيتس» أو «مونتال»، دون «نيرودا (بابلو) »، دون «بيسوا (فيرناندو) »؟ إن البعض يفسر ندرة الأعمال التجديدية بسبب الإعياء: بعد كثير من أجيال القطائع والاختراعات، بعد الكثير من الثورات الجمالية، وكثير من القصائد ومن الروايات التي حرمت مفهوم الأدب نفسه، فإن استراحة ما، هي شيء طبيعي. ومن أجل استعادة التنفس فيجب التوقف لحظة ما. والبعض الآخر يتهم الحكومات والتلفزة والتسلية المتعددة الجنسيات: فتحت العلامة المميزة الكاذبة لـ«الثقافة الشعبية» يمنح هؤلاء للجماهير الاستعراضات والتسلية التي تعتبر المعادل الحديث لسيرك «روما» ومدرجات/ ميدان القسطنطينية.

لقد ذابت معظم هذه الانتقادات، ولكني أعترف أنني لا أرى جيدا كيف يمكننا مداواة هذه الآلام التي تدينها هذه الانتقادات دون إصلاح شامل للمجتمعات المعاصرة. إن هذه الآلام يمكن تفسيرها، في الواقع، بواسطة الطبيعة ذاتها لحضارتنا. من المؤكد أننا نستطيع تصحيح الوضع بعض الشيء. مثلا عبر تحسين دراسة «الإنسانيات» والأدب في مدارسنا وجامعاتنا. إننا سوف نستطيع، بصفة نشطة، أيضا معارضة ومواجهة التلاعبات والمضاربات الشاذة، السياسية والتجارية، التي تمارس اليوم تحت قناع كلمة «ثقافة». يوجد كثير من ردود الفعل الحيوية، ولكنها ليست كافية.

البلاهة التي تحاصرنا.

من بين كل الانتقادات التي يمكننا قراءتها، نجد من يحيل الى الصعوبات التي يواجهها العديد من المؤلفين حين يرغبون في نشر مؤلفات، نسميها بشكل تلطيفي، «صعبة»، حين لا ننعتها بسمة تحقيرية. نخبوية. ومنذ ظهور المطبعة، والعلاقات بين المؤلفين والناشرين كانت في نفس الوقت مضطربة وضرورية: فعلى الرغم من شجارات الطرفين التي لا تتوقف فإنهما لا يستطيعان أن يعيشا أحدهما دون الآخر. إن المنطق الذي يحكم نشر الكتب هو منطق السوق: إنني أضيف بأن هذا المنطق لا يمكن أن يطبق بطريقة آلية على هذه العملية المعقدة والدقيقة التي تتعلق بتأليف كتب ونشرها وتوزيعها وقراءتها. إن الأدب لا يهتم ولا يبالي بقوانين السوق. إن هذه اللامبالاة تحولت، أحيانا، إلى تمرد- وهذا التمرد شكل جزءا من تاريخ الأدب في القرن العشرين. وبطبيعة الحال لا أدب من دون ناشرين. لكن ليس العدد (أو الرقم) هو الذي يحدد قيمة الأعمال الأدبية. فالـ«مالارميون» (جمع،

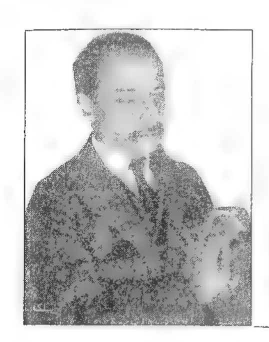
مالارمي: الكاتب الفرنسي الكبير) ليسوا بأقل قيمة وأقل حاجة من «زولا». إن منطق السوق يدفع الناشرين الى مضاعفة منتجاتهم: وبالتالي يقودهم إلى توحيدها. إن الأفضل هو نشر أكبر عدد من النسخ من كل كتاب، وأن يكون كل كتاب في آن واحد جديدا ومشابها للكتب التي سبقته. إنه سر الكتاب الأكثر مبيعا: إنه منتج جديد ولا يوجد اختلاف فيه عما سبقه من كتب إلا في الظاهر. وفي الحقيقة، وبعيدا عن أن يكون مختلفا، فانه لا يفعل سوى تكريس وتأكيد ذوق اليوم والموضة السائدة. إنها جدة غير مؤذية وغير مضرة بشكل كامل، والتي قمنا من أجلها بتبريد الأسنان وقطع الأظافر.

إن العلاج الوحيد الذي يأتيني الى الذاكرة، أمام هذه الوضعية، هو الرهان على تعددية الأذواق والأهواء والنزعات. وكي نستعمل عبا فإننا نقول يجب تنويع السوق. وإذا لم نكن نريد فقط تحقيق صفقات رابحة، وإنما انقاذ الأدب من التجمد الذي يتهدده، فيجب الاعتراف بوجود أقليات وتشجيعها. إن الأقليات هي سر الصحة الأدبية. وإذ أتجرأ على القول، إنها صحة حضارتنا. إن العلاج الذي اقترحته للتو يتعلق، في الأساس، بتجديد الروابط والصلات مع التقاليد الكبيرة للناشرين في العصر الحديث منذ القرن الثامن عشر. وكيف يمكننا أن ننسى أن وجود أدبنا لا يدين فقط لعبقرية أو موهبة كبار شعرائنا وكتابنا، ولكن أيضا لعمل العديد من الناشرين الجسورين والأذكياء؟ إنهم هم الذين خاطروا بنشر أعمال شاذة، والتي كانت كثيرا ما تتحدى الرأي العام، وذوق وأخلاق الأغلبيات، والكنائس والحكومات، ولحسن الحظ فإن هذا التقليد مازال حيا، وبفضل هذا التقليد، فاننا لن نتعظ، كلية، بهذه الموجة الكبيرة من الغباوة التي تحاصرنا. ولكن هذا التقليد مهدد من قبل الإشهار واتحاد المؤسسات المالية الكبرى وصناعة التواصل والتسلية والمال واللامبالاة، حينما لا يكون مهددا من تواطؤ الحكومات. إننا نحتاج، الى ناشرين من هذا المعدن، جسورين وعشاقا للأدب ومصرين على تحمل المخاطر.

وسيكون خطأ لا يغتفر، ونفاقا، ألا نضيف أننا نحتاج، أيضا، وبدرجة خاصة، الى الكتاب. يجب أن نعيد ربط الصلات بتقاليد آداب القرن العشرين الكبرى. ليس من أجل تكرارها، ولكن من أجل تتبعها ثم تطويرها. إنني لا أفكر في لقية أسلافنا المباشرين، ولا في الأشكال التي ابتدعوها: لماذا اعادة انجاز ما أنجز بطريقة جيدة– ما الفائدة إذن؟ لا، إني اؤكد أنه يجب العودة الى اندفاعهم وزخمهم الأولي. إن أدبهم لم يكن لا بذيئا ولا تقليدياً، ولكنه كان، على العكس، نقديا، خاليا من الاحترام، وعنيفا وفي الغالب كان معتقدا وصعبا. إن الكلاسيكيات الحديثة لم تهادن وتدغدغ الأذواق، المسلمات ولا أخلاق قارئيها. إن أقوالهم لم تكن تستهدف التهدئة، وإنما الإقلاق والإيقاظ. لقد كان أدب كتاب لا يخافون أن يجدوا أنفسهم وحيدين، والذين لم يلهثوا، واللسان ساقط خلف «إلهة النجاح» (الكلبة)، لقد كانت مهنة الكتابة بالنسبة لهم مغامرة في مواقع لم تكتشف بعد، ونزولا الى قعر اللغة. لقد منحونا درسا في ضبط النفس ورباطة الجأش، وأيضا في الشجاعة وفي التجرد. ولهذا السبب فأعمالهم مازالت حية. إن علينا نحن، كتاب اليوم، أن نتعلم من جديد هذه الكلمة القديمة والعتيدة التي طبعت بداية الأدب الحديث: لا. لقد آمنت دوما بأن الشعر– حتى الأكثر قتامة، الذي يولد من الفظاعات ومن الكوارث– يتحول، دائما، إلى الاحتفال بالوجود. إن أسمى رسالة للكلام هي مديح الوجود. ولكن قبل كل شيء يجب أن نتعلم قول: لا. إنه شرط شرفنا. وبعدها ربما، نستطيع التلفظ بكلمة: نعم كبيرة، والتي بواسطتها نقوم، كل صباح، بإلقاء التحية على النهار الذي يولد.

«الوصية» لراينر ماريا ريلكه

في ترجمة وتوليف شربل داغر



عمــــــر شبانة *

بعدما يقارب خمسة عشر عاما على اصدار كتابه «العابر الهائل بنعال من ريح»، الذي اختار فيه مجموعة من رسائل رامبو، وأدخل عليها مواد من كتب أخرى، تتناول جوانب من حياة الشاعر في الفترة نفسها التي تناولتها رسائله، فيما يشبه عملية اعادة التأليف لمقطع مهم من شخصية الشاعر الفرنسي المتشرد، ها هو الشاعر والناقد والمترجم شربل داغر يقدم على خطوة شبيهة، فيتناول الشاعر (راينر ماريا ريلكه)، في كتاب يحمل عنوان «الوصية» وينطوي على «كتابين» مختلفين ومتشابهين في آن. فالكتاب الأول كان ريلكه نفسه هو من أعطاه عنوان «الوصية» وهو النص الذي كتبه عام ١٩٢٠ ولم ينشر حتى عام ١٩٧٤، أما ترجمة حياة: توليف نصي»- عنوان الكتاب الثاني- فهو من وضع داغر الذي جهد في ترجمة رسائل متبادلة بين ريلكه من جهة، والشاعرة الروسية مارينا تزفيتاييفا، والشاعر الروسي بوريس باسترناك، من جهة ثانية، وعمل على اقتطاف ما يصلح منها لكتابة «قصة علاقة» بين الشعراء الثلاثة، وخصوصا قصة العلاقة بين تزفيتاييفا وريلكه، معتمدا اسلوبا خاصا في الترجمة والتوليف، يقوم على فهم خاص لهاتين العمليتين.

فهو ، في الترجمة، ينطلق من المعنى المتمثل في عملية

* شاعر وناقد من فلسطين.

«التوسط» (بين نصين/ لغتين)، وليس «النقل» من لغة إلى أخرى، ويجمع اليها ما عبرت عنه الشاعرة تزفيتاييفا، في احدى رسائلها الى ريلكه، بقولها عن الترجمة إن أفضل ما يعبر عنها هو ما تتضمنه الكلمة الألمانية (Nachdichten) التي تعني «تتبع طريق شاعر، شق الطريق عينها التي سبق له ان شقها و. اعادة شق السبيل فوق الخطوات التي غمرها العشب للتو»، وكانت عبرت عن المسألة، في الرسالة نفسها، تعبيرا شعريا حين قالت «ارغب، اليوم، بأن يتكلم ريلكه عبري. هذا ما نسميه في اللغة الاعتيادية الترجمة (..) هكذا أنقل ريلكه الى الروسية، كما سيقوم بنقلي بدوره، يوما ما، الى العالم الآخر». كما يضيف داغر، الى هذه المعاني، معنى الترجمة في العربية، أي النقل من لغة الى أخرى والابلاغ (النفسي والاخباري وغيره)، عن آخر، وربما عن الذات كذلك (ترجم عنه: أي نقل أمره»)، كما تعني كذلك «سيرة» شخص، مثل «ترجمة حياة» وغيرها.

وفي التوليف، يستند داغر على معرفته بالشاعر، بوقائع حياته وبأنماط كتاباته، كما يستند- أساسا- على معرفته بما يسميه الوقوع على «المبنى الحواري» الذي نهض عليه الكتاب الأول (الوصية)، بما يسمح بالتوليف في الكتاب الثاني (ترجمة حياة). وهو- نفسه- ما يسمح بخلق روح مشترك بين الكتابين، رغم اختلافهما الكبير في الأصل، لجهة أسلوب الكتابة وشكلها والغرض منها والدافع اليها. فـ«الوصية» التي كتبها الشاعر تحت وطأة إحساس باقتراب النهاية، وخشية من انقطاع الحياة والشعر، بعد انقطاع حقيقي عن العمل على كتاب «المراثي»، في أثناء الحرب العالمية الاولى، الوصية هذه هي كتاب من تأليف ريلكه نفسه، وقد كتبها لتكون نصه الذي يعبر عن أزمته وخشيته، اما «ترجمة حياة»، فرغم اشتمالها على الرسائل من الشاعر واليه، فان جهد الترجمة والتأليف (الاختيار والحذف والتنسيق..) يجعل النص عملا جديدا غير الذي كانت عليه الرسائل.

من هنا، يبدو عمل داغر هذا، وصنيعه عموما- وبصرف النظر عن الدقة في اللغة، الأمر الذي لا ادركه انا، اذ لا يدركه إلا من يعرف اللغة التي تمت الترجمة عنها، فضلا عن اللغة العربية المترجم اليها- فوق ما تعودنا من الترجمة والتقديم في تصنيع المترجمين العرب، انه توغل في النص، وحضور للمترجم- المؤلف الثاني فيه، بقدر ما يكون النص (الأصلي) حاضرا في روح المترجم وفي وعيه، وبقدر ما هو المترجم مهيأ ليكون صاحب نص، وليس مجرد ناقل/أو وسيط.

هذا فيما يخص العمل الذي قام به المترجم- المقدم، فماذا عن نص ريلكه «الوصية»، وعن رسائله الى تزفيتاييفا، ثم ماذا عن رسائلها هي إليه؟ ماذا عن العلاقة التي جمعتهما رغم أنهما لم يلتقيا أبدا، ولكنهما كانا على وشك اللقاء، وكانت الرسالة الأخيرة من تزفيتاييفا تلح على اللقاء، وتقترح زمانه ومكانه، لولا الموت الذي داهم ريلكه؟

الوصية

يستعير ريلكه، لافتتاح نص الوصية، عبارة جان مورياس «إلا انني أتهم خصوصا من يتصرف ضد ارادته»، وهو، في ذلك، لا يفعل أكثر من تصوير حاله هو مع هذه الإرادة- إرادته- التي اغتصبت حين أرسلوه الى الجبهة، وفرضوا عليه خوض الحرب. وها هو، حين اختار أن يعتكف معتزلا، يصرخ «سكينتي تخربت»، لسبب اقل هولا من الحرب بكثير، سبب قد يكون سخيفا لأي إنسان عادي، وهو أن البناء المجاور له تحول الى «منشرة، وهي تعمل منذ عشرة أيام، محدثة طنينا ودويا من دون توقف». وإذا كان يبدو معتدلاً هنا، فهل هو كذلك حين يعلن، في تساؤل، وربما في حيرة «العاشقة»، التي لا تعترض طريقه، أو تكبحه، أو التي لا تحول مساره الى استراحات الحب، أهي موجودة؟... آه! لو كانت موجودة، لكانت أعانته؟

ما الذي كان يريده هذا الشاعر، حبا وحرية مطلقة في آن؟ هذا المستحيل إذن؟ ولكنه مطلب المبدع، الشاعر الذي لن يتخلى عن إبداعه حتى من أجل الحبيبة.. فالفنان هو «من الذين تخلوا، بفعل طوعي، واحد

ومحتوم، عن الربح والخسارة». وفي مسودة رسالة يكتب «لو كنت حرا، لو لم يكن قلبي عالقا مثل كوكب بعلاقات الفكر غير القابل للدحض. لكانت أعلنت كل كلمة معروفة، هنا، بوصفها مقاومة، رفضا وشكوى، مجدك، ولكانت أعلنت العصيان لصالحك، والتأييد والاندفاعة صوبك- للموت والانبعاث فيك»

فالحب، مثل الحياة (والموت)، وهما مثلا الابداع، ينبغي أن تكون جميعا سبيلا للانبعاث، لمزيد من الحرية والالتصاق بالذات الحقيقية. والشاعر واضح في فهم علاقة الحب، وفهم ذاته داخل هذه العلاقة، فـ«بقدر ما تبدل الحبيبة اتجاه كل حدث صوبها، أتوقف عن أن أكون حقيقيا». ويذهب أبعد من ذلك وهو يعتقد أن «أسوأ السجون هو الخشية من ايذاء من نحب». لكن هذا لا يعني سوى الخشية من الآثار المدمرة للحب. فهو، إذن، يريد «الحب المطلق، من دون أن تخدشه الآمال، الانتظارات، وطلبات هذا القلب الذي، من فرط خشيته من الفقدان، يبدو عاجزا عن امتلاك سعادته». هو يريد هذه «السعادة»، مهما كان السبيل والثمن، السعادة التي تتألق بفعل الابداع أساسا، لكنها قد تتطلب حبا غير الحب المتطلب.

ويظل الشاعر والإنسان في ريلكه، كأنهما كيانان مختلفان، يقاوم الواحد منهما الآخر، فالأول يشتاق ويشتهي ويحتاج، والآخر يقاوم ويرفض ويعتزل. ويستمر التردد هذا بين الكيانين الى حد السأم «كم أنا سئم لاقامة هذه الألغام المضادة لتطاولات الحب»، والصراخ بيأس ربما «أين هو هذا القلب الذي، بدل ان «يوجهني» صوب هذه السعادة المتقلبة او تلك، يدعني اهيئ له، «هذا» الذي ينبجس دون توقف؟». وهو في مسعاه وغايته، مهما تغيرت عباراته، تبقى أسئلته الكبرى تدور في مجال الحرية التي تعني له أشياء كثيرة، وترتبط- أيضا- بأمور عدة، فيصرخ- أو يهمس «إلى أين الذهاب للفوز بالحرية؟ إلى أين للفوز باعتدال مزاج وجودي الحقيقي، وبالبراءة التي لا احتمل فقدانها طويلا؟».

وإنه ليبدو غريبا عن نفسه غربة كبيرة، حين يجد نفسه هذه بين ذراعي المرأة التي يحب. فلغربة هذه تتجسد في صورة التخلي عن النفس، وفي التحول شخصا آخر غيره هو «إذا تخليت عن كل شيء، عن كل ما يؤلفني، وأسلمت نفسي في صورة عمياء، كما أرغب أحيانا، إلى ذراعيك، وضعت- فإن واحدا آخر تخلى عن نفسه هو الذي يمسك بك: لا أنا، لا أنا!».

هذه الخشية من الاتصال والتواصل، عبر التخلي عن النفس، تترافق مع رغبة عالية في العزلة، عزلة يعتقد الشاعر أنه خارجها لا يستطيع أن يكون سيد نفسه، لماذا؟ لأن غايته الحقيقية في الحياة، وفي الحب حتى، هو أن يكون راضيا عن نفسه، وهو لا يكون كذلك إلا في العمل «في عملي» يقول. ولذا، ومادام لا يقوى «على التخفي ولا على التبديل» فإن كل ما يتمناه، بل يصلي لأجله، هو أن يجنبه من يحبونه ذلك التواصل الذي يجعله فاقدا نفسه. وعلى الآخرين، الحبيبة وكل من يحب الشاعر، أن يراعوا هذا الجانب، وألا يسيئوا معاملته من أجل سعادتهم، وأن يعينوه على تنمية السعادة العميقة والمتوحدة في نفسه وهو يفترض أن كل من أحبه يدرك هذه المسألة فيه، ويملك أدلة كبيرة عليها.

ترجمة حياة
(توليف نصي)

يطلق شريل داغر على القسم الثاني من الكتاب اسم «حياة بالمراسلة»، معتمدا- كما يقول- تدبيرا كتابيا «أتاحه لي كون المواد التي يعتمد عليها لم يتم ضبطها وتثبيتها في كتاب، في عنوان، من أي من الشعراء الثلاثة المعنيين بها، أي راينر ماريا ريلكه وبوريس باسترناك ومارينا تزفيتاييفا، في حياتهم، ولا تنفيذا لوصية أحدهم أو ثلاثيتهم بعد وفاتهم. ظلت الرسائل بذلك نصا «مفتوحا» إذا جاز القول، على الرغم من جمعها لاحقا، بعد عدة عقود على تبادلها، في كتاب صدر بالفرنسية في عام ١٩٨٣م عن دار غاليمار». ويعود المترجم ويذكر، في تقديمه النص الثاني هذا، عدا ما ذكره في مقدمة الكتاب العامة،

أنه من أجل انجاز كتابه هذا استعمل مقاطع من رسائل بعينها، وليس جميع الرسائل المحققة في الكتاب الفرنسي المذكور، وذلك كي يتمكن من حبك «الحكاية» التي يريد. ومع ذلك فإن القارئ سيلحظ- بلا شك- أن داغر قد استبعد باسترناك ورسائله بشكل يكاد يكون كاملا، وركز جهده على صوغ القصة الغرامية- الابداعية بين ريلكه وماريتا تزفيتاييفا، من خلال رسائلهما المتبادلة.. مبررا هذا (التغييب) لرسائل باسترناك، في كون باسترناك نفسه الذي تدبر المراسلة بين الشاعر والشاعر، قد أبعد عن هذه المراسلة لبعض الوقت، بل ولدت مشاكل بين الشاعرين الروسيين (باسترناك وتزفيتاييفا) على الرغم من الاستدراكات اللاحقة. لكن المسألة- من وجهة نظري- تحتمل وجهة أخرى، إذ كان يمكن لحضور رسائل باسترناك ان تضيء مفاصل أخرى في العلاقة الثلاثية، بدلا من اقتصار الأمر على العلاقة الثنائية. لكن هذا ما اراده داغر في صنيعه، وله الحرية فيما أراد.

هذه هي قصة أربعة أشهر ونصف الشهر من المراسلات، عالية النبرة وعميقة التناول، ومأسوية النهاية (تنتهي بوفاة ريلكه). في الرسائل قدر من الحذر في البداية، وقدر من التواصل والتعمق بالتدريج، والتقدير العالي والرغبة في اللقاء- خصوصا من قبل تزفيتاييفا- لتغدو المراسلة «بديلا عن الحياة، أو تمثيلا لها». فالشاعر، هنا، لا يختلف عن الشاعر صاحب «الوصية»، رغم ما يبدو، في رسالته الأولى الى الشاعرة الروسية، من رغبة في اللقاء. فهو يتساءل بإلحاح «لماذا ما أتيح لي سابقا اللقاء بك، مارينا تزفيتاييفا؟ ولو صدقت ما تقوله رسالة باسترناك، لجلب لقاؤنا، لك ولي، فرحا عميقا وحميميا، هل يمكن تعويض ذلك في يوم ما؟». ففي رسائله التالية، سنجد الشكوى من التواصل، فهو يطلب منها «سامحيني، يا عزيزتي مارينا.. في حال توقفي فجأة عن الكتابة وخلودي إلى السكوت، وهذا لا يعني أن عليك التوقف عن مكاتبتي، غالبا وفق ما تشتهين «التحليق»..».

وحين تعرض تزفيتاييفا، برجاء وإلحاح، مسألة اللقاء، فان ريلكه، وعلى خلاف ما تعتقده من «حصول الاندغام»، يعلن خوفه من «الخطوة الأولى» تجاه هذا اللقاء، فهو في حاجة إلى معونة خاصة للغاية، ونجده وفق احتياجاته هو، الأمر الذي يجعله لا يرفض اللقاء، لكنه يتردد في تحديد زمانه ومكانه. وفي الأثناء، يخوض الشاعر والشاعرة في بحر النقاشات الشعرية والإنسانية، فتبدو الرسائل بينهما صدى لقاءات تتم في الحلم، تعويضا عن اللقاء في الواقع. وكأن عبارة الشاعرة «يعيش الحب من الكلمات، ويموت من الوقائع»، هي في العمق، أكثر من تبرير لعدم تحقق حلمها بلقاء الشاعر. وحين تحس الشاعرة بما تعتقد أنه هروب الشاعر من الالتزام بأي شيء تجاهها، تطالبه بالمبادرة «سأكون في هذا المكان أو ذاك، بعد أسبوعين، فهل تأتين؟.. يجب أن يصدر هذا الأمر عنك». وكأنما شعرت بانتفاض كبريائها، فقررت أن يبادر هو الى تحديد زمان اللقاء ومكانه، لا أن ينتظر المزيد من الإلحاح من قبلها! وفي الرسالة قبل الأخيرة (فالأخيرة هي التي كتبتها له بعد موته) تكتفي تزفيتاييفا- على أثر عدم تلقيها ردا على رسالتها- بالتعريف بعنوانها والسؤال «هل تحبني بعد؟». وكم كان شعورها بالفقد عظيما حين علمت بخبر رحيله، فكتبت له رسالة تبدو فيها غير مصدقة، ولا تريد تصديق رحيله، مؤمنة أنه يقرؤها من دون بريد، وتدعوه أن يكتب لها، وتتمنى له- رغم ذلك «مشهداً باهراً للعام الجديد في السماء» (مات ريلكه فجر اليوم التاسع والعشرين من كانون الأول ١٩٢٦).

هذه هي أبرز معالم الكتاب الذي يقدمه شربل داغر، ويزوده مقدمات ذات قيمة، ومجموعة مفيدة من الهوامش التي لا غنى عنها، وينهيه بنبذة عن حياة كل من الشاعرين تنطوي على المفاصل الأساسية في حياته/ حياتها.

ما الأدب؟ بين سارتر وايجلتون

عبدالعــــزيز الموافي *

تميز الأدب في العصر الحديث بأنه يطرح الأسئلة على العالم، وبكيفيات مختلفة على المستوى النظري او المستوى الابداعي، ولم يكتف الأدب بذلك، بل إنه بدأ يسائل نفسه أيضا، في محاولة لاستكناه غوامضه والكشف عن طبيعته، ولعل أهم الأسئلة التي طرحت في هذا الاتجاه، على امتداد القرن العشرين، كان سؤال: ما الأدب؟ لقد تعددت محاولات الاجابة على هذا السؤال، ربما لأن في الاجابة عليه سيضع الأدباء أيديهم على جوهر الأدب، الذي يتجلى من خلال الكشف عن طبيعته، والتي تتمثل في عناصر عديدة: الشكل- المضمون- المبدع- القارئ- العلاقات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل اطارا للعملية الأدبية.

إن تعدد الإجابات التي توصل إليها العديد من المفكرين، الذين ينتمون إلى اتجاهات أدبية وفلسفية مختلفة، بل ومتباعدة، كانت السمة المميزة لتلك المحاولات، فقد كان من الطبيعي، مع اختلاف منظور التناول لكل اتجاه، أن تختلف النتائج من خلال الاجابات، وبذلك، لم تتشكل أرضية مشتركة بعد، تقف عليها مختلف الاتجاهات الأدبية والنقدية، بيقين كامل، فالموضوع، حول طبيعة الأدب، لم يتم حسمه، وبذا فإن الاشكالية تظل قائمة، بل ومنفتحة على المزيد من الأبحاث في هذا الاتجاه.

ولعل أهم محاولات الإجابة عن سؤال: ما الأدب؟، هي تلك التي قام بها الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر، وتأتي أهمية ما توصل اليه سارتر، من أهميته ذاتها ليس كمفكر فقط، بل ومنتج للأدب أيضا، فقد أبدع العديد من النصوص الروائية والقصصية، وتفوق على نفسه في نصوصه المسرحية العظيمة. وهنا تكمن أهمية سارتر، إذ أنه يضع خرائط لجبال قد تسلقها بالفعل، وبالتالي فانه يعرف دروبها وأخطارها عن خبرة ذاتية.

ومن وجهة نظر سارتر، التي أثرت بها- بل وصاغتها- النظرة الوجودية الماركسية التي يعتنقها، نجد أن علاقة الكاتب بمجتمعه والواقع الذي يعيش فيه، كانت المنظور الأساسي، الذي حاول- من خلاله- أن يجيب على التساؤل السابق.

كما كان من الطبيعي أن يؤدي هذا المنظور بسارتر الى اعتناق فكرة «التزام الأدب»، باعتبار أنه منتج اجتماعي بالأساس، رغم صبغته الفردية، فقد كانت أهم نقاط ارتكاز الوجودية، هي مبدأ «الإنسان في العالم»، ولأن الكاتب إنسان بطبيعته، فان وجوده الواقعي يمثل هوية أدبية له، يستحيل أن يخرج عليها، بقدر ما يخرج منها.

لقد انسحب مفهوم الالتزام، من وجهة نظر سارتر، على كل افرع الأدب النثري، إلا أنه قد تجاوز عن النصوص الشعرية، وأخرجها من دائرة الالتزام، باعتبار أن الشعر خطاب تشكل لغته غاية في ذاتها، ومن هنا، كان البحث عن طبيعة الأدب، والأمر كذلك، يسير في عدة دروب متوازية، تمثلت في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

- لماذا نكتب
- لمن نكتب
- موقف الكاتب من العالم

إن تناول سارتر لطبيعة الأدب، باعتباره مفكرا وفيلسوفا أصيلا، قد تميز بالعمق، الا ان تناوله لمفهوم القراءة قد بدا سطحيا، وهذا أمر طبيعي في حالتنا هذه، فلم تكن نظريات القراءة قد تشكلت بعد في صيغتها السائدة الآن، ولم تكن مصطلحاتها قد استقرت بعد، لذلك، فقد بدا طرح سارتر في هذا الاتجاه، بين الكاتب والقارئ من ناحية، والقارئ والنص من ناحية ثانية، مجرد فرضيات أولية، تحبو على أرضية نظرية التلقي.

وفي المقابل، فإن آراءه فيما يتعلق بمفهوم: الالتزام

* ناقد من مصر.

والحرية، كانت تشكل ركنا أساسيا في النقد الايديولوجي، الذي ساد في حقبة الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وبذلك، كان سارتر نجم هاتين الحقبتين، ليس في مجال الفلسفة وحدها، بل وفي مجال الأدب أيضا، في كل أنحاء العالم.

وعلى الجانب الآخر، نجد تيري ايجلتون، الناقد والمفكر الانجليزي الشهير، والذي يعد واحدا من ألمع منظري الأدب في الغرب في النصف الثاني من القرن العشرين، قد تساءل- بدوره- في كتابه «مقدمة في نظرية الأدب»: ما الأدب؟ وقد حاول في الفصل الأول من هذا الكتاب أن يقدم اجابته حول هذا التساؤل، باعتباره يمثل إشكالية أساسية في الأدب الحديث. ومن الطبيعي أن تأتي اجابته مختلفة عن إجابة سارتر، وذلك لاختلاف المنظور فيما بينهما، فهو يتناول الأدب باعتباره نشاطا إنسانيا «تخيليا». وبعد ذلك، قام بتتبع سيرورة المصطلح في العصر الحديث، وقد كانت البداية- بالنسبة له- مرتبطة بظهور الشكلانيين على مسرح الأدب العالمي، حيث يرى أن نظرية الأدب قد بدأت معهم، خاصة منذ مقالات شلوفسكي الباكرة.

لقد استندت إجابة ايجلتون الى اللغويات والعلوم اللسانية، التي كانت قد بلغت ذروة سيادتها على الساحة الأدبية في الربع الأخير من القرن الماضي، خاصة فيما يتعلق بنظريات القراءة والتلقي والتأويل، كما انه استفاد كثيرا من انجازات الاتجاهات الظاهراتية والبنيوية والتفكيكية، فيما يتعلق بالعلاقة بين المثلث الابداعي: الكاتب- النص- القارئ. لذا، فقد كان من الطبيعي أن تكون آراء ايجلتون أكثر نضجا في هذا الاتجاه، مقارنة بآراء سارتر.

وإذا كان سارتر قد ركز في اجابته على مبدأي: الالتزام والحرية، فان ايجيلتون قد ركز على مبدأ أساسي في بحثه داخل تلك الاشكالية، عن إجابة السؤال الخالد، وتمثل هذا المبدأ في أن الأدب بطبيعته هو خطاب غير نفعي، على العكس من قناعات سارتر، بمعنى انه على حد تعبير ايجلتون نفسه- هو لغة تشير الى نفسها فقط، وهو- هنا- يقترب كثيرا من تصورات الشكلانيين الروس عن مفهوم الأدب.

على أن مناقشة ايجلتون في هذا الاتجاه، لمفهوم الاغراب في الأدب والتقرير في لغة النثر العادية، إنما تشير الى أننا بازاء ناقد، قد يكون بسيطا، لكنه يتميز بالعمق، أو- على حد تعبيره- فلقد حاول أن يجعل الموضوع «شعبيا» أي في متناول غير المتخصصين، دون أن يجعله ذلك «مبتذلا»، وقد نجح في ذلك بالفعل.

ورغم أن هناك محاولات أخرى قد جرت، للاجابة على تساؤل: ما الأدب؟، إلا أن تناول كل من سارتر وايجلتون، ظل هو الأكثر عمقا وأصالة، ربما لأن محاولتيهما كانتا اختزالا للمحاولات الأخرى، لذلك، ظلتا تتميزان بامتداد التأثير منذ نهاية الأربعينات من القرن الماضي، وحتى الآن.

سارتر ما الأدب؟

يقسم سارتر كتابه «ما الأدب» إلى أجزاء رئيسية، هي: ما الأدب؟ لماذا نكتب؟، واخيرا فصل بعنوان: موقف القارئ، وفي هذا الفصل يطرح أيضا تساؤل: لمن نكتب؟

معنى الكتابة

يقرر سارتر في البداية، أن عمل الكاتب الأساسي يتمثل في الاعراب عن المعاني، وهو يؤكد أن ميدان المعاني هو النثر، بينما يضع الشعر في مرتبة الفنون الأخرى، مثل الرسم والنحت والموسيقى، وبالتالي، فانه يفترض أن الشعر- شأن تلك الفنون- لا يستهدف تقديم «معنى»، لكنه يستهدف خلق «حالة». وهنا، يطرح سارتر مقولته الشهيرة، إن الشاعر لا يستخدم الكلمات، لكنه- على العكس من الناثر- فانه يخدمها. فلغة الشعر- إذن- ليست نفعية، والشعراء بذلك ليسوا متكلمين أو صامتين، بل لهم شأن آخر وبذلك، فان الشعر يقع خارج دائرة الالتزام الأدبي، نظرا لطبيعة مادته.

إن الكلمات- بالنسبة للشاعر- هي أشياء في ذاتها، وليست بعلامات تدل على معان. وبذلك، فان اللغة الشعرية تصبح مخلوقا، له كيانه المستقل، وهنا، يصبح الشاعر خارج نطاق اللغة، فيرى الكلمات من جانبها المعكوس، وبالتالي، فان الشاعر لا يستطيع أن يقرر: هل خلقت الكلمات من أجل الدلالات؟، أم ان العكس هو الصحيح.

وفي المقابل، فان فن النثر يتميز بأن مادته بطبيعتها ذات دلالة، أي أن الكلمات ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء. فالنثر- على حد تعبير فاليري- «يوجد كلما مرت الكلمات خلال نظراتنا، كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس». وعلى ذلك، فان سارتر يقرر أن اللغة النثرية، بسبب طبيعتها النفعية، هي امتداد لحواسنا. والكاتب يعرف أن الكلمات- على حد تعبير بريس بارين- هي «مسدسات عامرة بقذائفها». فاذا تكلم، فانما يصوب قذائفه باتجاه الصمت أولا، ثم باتجاه الآخرين ثانيا، وهو- بذلك- يكون قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الانسان، لكي يتحمل الآخرون بعد ذلك تبعة أعمالهم التي تم لهم الكشف عنها.

إن الكاتب لا تنطبق عليه تلك الصفة، ليس لأنه اختار التحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة، ان الشعائر الدينية ليست هي العقيدة، ولكنها تهيئ لها، كذلك فان توقيع الكلمات، وجمالها، والموازنة بين أجزاء الجمل، كل هذا يتحكم في عواطف القارئ، وله عليه سلطان دون وعي منه، وعلينا أن ندرك أن المهم في الكتابة أولا، هو تحديد موضوعها، وبعد ذلك تحديد طريقة الحديث عنه، وغالبا ما يسير الأمران جنبا الى جنب. ويرى سارتر أن جان جيرودو كان على خطأ، حين قال عن النص الأدبي: «المسألة أولا مسألة أسلوب، أما الفكرة فتأتي بعد ذلك، فكما أن العلوم الطبيعية تضع أمام علماء الرياضيات مسائل جديدة، تدفعهم الى وضع رموز جديدة، فكذا المطالب المتجددة في المجتمع، وفيما وراء الطبيعة، تدفع الفنان دائما الى البحث عن وسائل فنية جديدة، ولغة جديدة. وسارتر يقرر انه إذا كانت لغتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر، فذلك لأن لغة راسين وسانتفريمون لم تعد ملائمة للحديث عن القاطرات، وعن طبقات العلم، ويصل بذلك الى أن الفن لم يكن- في يوم من الأيام- في جانب هواة الأسلوب.

وبذلك، فان سارتر يدين مذهب أو اتجاه «الفن للفن»، حيث إن الفن الخالص والفن الفارغ، هما دائما واحد، وسارتر يشدد الهجوم على النقاد الذين يقتصرون في نقدهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين، في نواحي الصياغة أو النواحي النفسية، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يكتبونه، والمجتمع الذي كتب له هذا الأدب، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية، وهم بذلك يتخذون من تراث السابقين مادة لهم، بعد أن فشلوا في ميدان الانتاج الأدبي، لذلك فانهم- على حد تعبير سارتر- قد وجدوا لأنفسهم، وهم على شفا اليأس، عملا هادئا، هو «حراسة المقابر». ان عملية القراءة التي يقوم بها ناقد من هذا الصنف ذات شقين: الشق الأول انه يعير جسمه للموتى لكي يعاودوا الحياة من خلاله، والشق الثاني أن يعقد صلة من نوع ما مع العالم الآخر.

لماذا نكتب؟

يشير سارتر الى أن الفن، من وجهة نظر البعض، هو نوع من الهروب خارج الواقع، ولدى البعض الآخر هو وسيلة من وسائل التغلب على هذا الواقع، لكنه يتساءل: من المستطاع الهروب من الواقع بالرهبانية، أو الجنون، أو الموت، فلماذا- إذن- يختار الانسان الكتابة دون غيرها؟ والاجابة- من وجهة نظر سارتر- تكمن في أن وراء أهداف الكتابة المختلفة، توجد حرية اختيار مشتركة بين الكتاب على اختلافهم، هي أعمق وأقرب الى رسالتهم من تلك الأهداف.

إن سارتر - متأثرا بالظاهراتية- يرى أن كل ادراكاتنا مصحوبة بالشعور بأن الحقيقة الانسانية ذات طبيعة كاشفة، أو بعبارة أخرى، فالانسان هو الوسيلة التي تتبدى بها الأشياء، فالعلاقات بين أجزاء العالم، إنما تتكاثر بمثولنا فيه، حيث إن كل فعل من أفعالنا يجعل العالم يكشف لنا عن وجه جديد، لم يكن موجودا من قبل، فاذا لم تكن هناك عين انسانية تشهد منظرا ما، فان هذا المنظر سيظل قابعا في أعماق المجهول، أي أنه يصبح موجودا مجهول الوجود، كما أن هذا المنظر الغائب عن وعينا سيظل مجهول الوجود، حتى يأتي وعي آخر يوقظه، وهكذا، يضاف الى وعينا الذاتي بأننا «مكتشفون» وآخر: هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف.

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني، يتمثل في حاجتنا الى

الشعور بأننا ضروريون، بالإضافة الى العالم، وبديهي أن وعي الفنان بما أنتج يقل، كلما زاد وعيه بقوته المنتجة. وفي عملية الادراك يبدو موضع الإدراك هو الحتمي، بينما المدرك غير حتمي. فالمدرك يبحث عن الحتمية في الخلق، ويحصل عليها، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنيا، هو الشيء غير الحتمي بالنسبة له، ويشير سارتر الى أن فن الكتابة، هو أصدق مجال يتجلى فيه هذا المنطق.

إن الكاتب في أي موضع من كتابه، لا يلتقي الا بارادته، وبمشروعاته، وبما يعلمه، وبعبارة أوجز لا يلتقي سوى بنفسه، أما الموضوع الذي يخلقه فقد خلقه لشخص آخر، هو القارئ، لذلك فإنه لا يمكن أن يكون موضوعيا بإزاء ما خلقه بنفسه، لكن القارئ يمكنه ذلك، فاذا اتخذ كتاب ما- في نظر صاحبه- مظهر الموضوعية، فذلك لا يتم إلا إذا كان عهد المؤلف بموضوعه قد تقادم، فنسيه وأصبح غريبا عنه بتفكيره، وربما لم يعد قادرا على كتابته. وهنا، يصل سارتر الى نتيجة طريفة: فليس صحيحا أن المرء يكتب لنفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل. ولو كان الإنسان يعيش وحده، لاستطاع أن يكتب ما يشاء، فلن يخرج الى الوجود عملا موضوعيا، وعليه- في هذه الحالة- أن يضع القلم، او يستسلم لليأس، لكن عملية الكتابة تتضمن، بنوع من الانعكاس الشرطي، عملية القراءة، باعتبارها وجهين لعملة واحدة، لذلك، فان سارتر يرى أنه لا وجود للفن، إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم.

ومنذ أن يبدأ القارئ في عملية القراءة، فان المعنى لا يبقى محصورا لديه في الكلمات، ولكن المعنى هو الذي يمكن من كل كلمة منها، وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز الى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل الى حصره في نطاقها، فالمعنى بالنسبة للعمل الأدبي، ليس المجموع الكمي للكلمات التي كتب بها، بل هو مجموعها العضوي، وعلى ذلك، فان علينا أن ندرك ان القراءة هي عملية خلق من جانب القارئ، بتوجيه من المؤلف، فمن جهة، فقد يعد الجوهر الوحيد للعمل الأدبي هو «ذاتية» القارئ، ومن جهة أخرى، فان المؤلف ينصب الكلمات كفخاخ، تثير مشاعر القارئ وتجتذبها.

وسارتر يرى أن مخيلة القارئ ليست وظيفتها التنظيم فحسب، بل التكوين أيضا، أي أنها لا تستهدف اللعب بقدر ما تستثار، بغرض دفعها لتكوين العمل الأدبي من جديد، بما يتجاوز ما تركه الفنان من آثار، والمخيلة، شأن وظائف العقل الأخرى، لا تستقل في متعتها بنفسها، بل هي دائما خارج نطاق نفسها، وهي دائما ملتزمة بمشروع ما، وهنا يقرر سارتر أن العمل الفني لا غاية له، لأنه ببساطة هو غاية نفسه. وبذلك، فان سارتر يعارض فكرة الالتزام التي يدافع عنها، بل وينقضها بهذا التصور، وفي هذا السياق، فان كانط إذا كان يرى أن العمل الفني يوجد أولا، ثم ينظر اليه بعد ذلك، فإن سارتر يعارضه في تلك النقطة، باعتبار أن العمل الفني لا وجود له إلا حين ينظر اليه.

ان القارئ له مطلق الحرية في أن يترك الكتاب مغلقا على المنضدة، ولكنه بمجرد الشروع في القراءة، فقد تحمل تبعة ما ورد به، فالحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر ما. ان تلك الغاية المطلقة، والتي تحمل في ذاتها مبرر وجودها، هي ما يطلق عليه: القيمة، والعمل الفني قيمة، لانه دعوة موجهة الى قارئه.

وحين يلجأ الكاتب الى القارئ لكي يسهم في تحقيق مشروعه، فمن البديهي أن يصبح القارئ- في هذه الحالة- ذا حرية مطلقة، وقدرة خالقة تامة، وحيوية لا تحدها شروط، وحين يحتوي العمل الأدبي على عاطفة مشبوبة، فانه بذلك ينقص من حرية القارئ، حيث إن تلك العاطفة تفقد الحرية معناها، وهذه الحرية حين تتعثر في محاولات جزئية، فإنها تتخلى عن واجبها الأول. إنتاج غاية مطلقة، فلا يكون الكتاب بعد ذلك سوى وسيلة لتغذية مشاعر الحقد أو الرغبة، إن العمل الأدبي يجب أن يظل اقتراحا من جانب مؤلفه، حتى يصبح مجالا للتأمل من جانب قارئه، وهذا ما يدعوه جان جينيه: «تأدب الكاتب حيال القارئ».

إن المؤلف يكتب، ليتوجه بكتابته الى حرية القراء، متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبي الى الوجود، كما أنه يطالبهم

أن يبادلوه الثقة التي منحهم إياها، وأن يعترفوا له بحريته الخالقة، وان يستثيروها بدعوة تقابل دعوته، وتكون صدى لها، وهنا، تبرز احدى الخصائص المنطقية للقراءة، وهي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا، تكون معرفتنا بحرية الآخرين.

ويشير سارتر الى أن اللوحة والكتاب كليهما تجديد لمعنى الوجود، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد، فالهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم، بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الانسان، وفي نفس الوقت، فإن الكاتب يهدف إلى منح قرائه «لذة فنية»، يسميها سارتر «طرب فني». وهذا الشعور حين يظهر، يكون العمل قد اكتمل، ويرجع هذا الشعور- في أصله- إلى الانسجام التام، بين «الذاتية» و«الموضوعية»، وهنا، يبدو العالم بمثابة الأفق وراء موقفنا، أو بمثابة المسافة اللانهائية التي تفصلنا عن أنفسنا، فالعالم هو المجموع التركيبي للفكرة، أو جملة العوائق والأدوات على السواء.

ولكي يبدو العالم أغزر وجودا، يجب أن يكون كشف الكاتب له نوعا من الالتزام الفني، فالعمل الأدبي هو تقديم خيالي للعالم، وفي حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية.

لمن نكتب؟

يرى سارتر أن الكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة، والحرية التي يدعونا إليها ليست شعورا مجردا خالصا بحرية الإنسان، «فالحرية لا وجود لها»، لكنها تكتسب في موقف تاريخي خاص، ومادامت حرية كل من المؤلف والقارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما، فان اختيار المؤلف لبعض مظاهر العالم، هو الذي يحدد طبيعة قارئه، لذلك، فان كل عمل فكري، يحتوي- ضمنيا- صورة قارئه.

ان الكاتب يكون ملتزما، حين ينقل لنفسه وللآخرين ذلك الالتزام، من حيز الشعور الغريزي الفطري الى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم، ويتجلى التزامه في وساطته تلك، وهو يستهلك ولا يستنتج شيئا، حتى لو اعتزم أن يخدم مصالح الجماعة، وتظل أعماله مجانية، والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع، ويظل في صراع دائم مع القوى المحافظة، والحريصة على التوازن، وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب، الى حد شمول جمهوره الامكاني، أحدث ذلك في وعيه توافقا بين اتجاهات متضادة، وفي هذه الحالة، يمثل الأدب قوة الهدم، بوصفها قوة ضرورية للبناء.

إن شقاء الضمير بالنسبة للكاتب، يتحقق عندما ينعدم عمليا الجمهور الامكاني، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات في المجتمع، بدلا من أن يكون على هامشها، لأنه- في هذه الحالة- يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين، وتجرى وساطة الكاتب لصالح طبقته الجديدة.

لقد أدى الانتصار السياسي للبرجوازية، الى نوع من التشكك في كل شيء حتى في مضمون الأدب نفسه. على أن المفارقة الحقيقية تتمثل في أنه اذا كان الكاتب- مبدئيا- يتجه الى الناس كافة، إلا أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم. ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي، تولدت فكرة العالمية المجردة، وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه اختيار الموضوع، فان الأدب الذي يتغيا المجد، يجب أن يظل تجريدا هو أيضا.

إن موضوع الأدب، من وجهة نظر سارتر، كان دائما هو «الإنسان في العالم»، ولكن الجمهور الامكاني ظل دائما مثل بحر مظلم، حول الشاطئ الصغير المضيء، من الجمهور الواقعي.

ايجلتون

بعد أن يطرح ايجلتون سؤال: ما الأدب؟ كعنوان للفصل الأول من كتابه «مقدمة في نظرية الأدب»، فانه يقرر أنه جرت محاولات عديدة من قبل، لتعريف الأدب، فمثلا، يمكن تعريفه بأنه الكتابة «التخيلية»، أي الكتابة التي ليست صادقة حرفيا، ولكن ذلك لن يكون كافيا، فالتمييز بين الحقيقة، والخيال ليس معيارا حاسما في هذا الصدد، وإذا كان الأدب كتابة «ابداعية»، فهل يوحي ذلك بأن التاريخ والفلسفة والعلوم الطبيعية، كتابة غير إبداعية وغير تخيلية؟، وهنا، يشير ايجلتون الى أن الأدب ربما كان قابلا للتعريف، ليس لكونه «خياليا» أو «تخيليا»، بل لأنه

يستخدم اللغة بطرق خاصة. وبذلك يكون الأدب نوعا من الكتابة، يمارس- على حد تعبير جاكوبسون- عنفا منظما ضد الحديث العادي، ويقوم بعملية تحويل/ تكثيف للغة العادية، حيث نسيج ورنين وايقاع الكلمات يتجاوز معناها المجرد (المعجمي)، فلغة الأدب تستهدف- بالضرورة- لفت الانتباه الى نفسها.

إن وجهة النظر السابقة هي محاولة لتعريف «الأدبي»، من وجهة نظر الشكلانيين الروس، مع بدايات القرن كما أنهم رفضوا الاتجاهات الرمزية- شبه الصوفية، وبروح علمية/ عملية حولوا الانتباه باتجاه الواقع المادي للنص الأدبي ذاته. فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف، ويشغل نفسه بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل. فالأدب ليس دينا زائفا، أو سوسيولوجية زائفة، أو سيكولوجية زائفة، بل تنظيم خاص للغة. وفي هذه الحالة، تصبح له بنياته وقوانينه وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها، ولا تختزل الى شيء آخر. فالعمل الأدبي، من وجهة نظر الشكلانيين، ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة/ متعالية، لكنه حقيقة مادية، فهو مكون من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر.

ويشير ايجلتون إلى أن الشكلانية، كانت- في جوهرها- تطبيقا للغويات في دراسة الأدب. ونظرا لأن تلك اللغويات كانت من نوع شكلي، تهتم ببنيات اللغة، أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء بالفعل، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل «المضمون» الأدبي، باتجاه دراسة الشكل الأدبي وحده. وبدلا من أن ينظروا الى الشكل باعتباره تعبيرا عن المضمون، رأوا أن المضمون مجرد «حافز» للشكل، وعلى الرغم من أن بعض الشكلانيين لم ينف علاقة الأدب بالمجتمع، الا أنهم نفوا أن تكون تلك العلاقة محل اهتمام الناقد.

لقد تصور الشكلانيون أن الخطاب الأدبي يغرب/ يستلب الكلام العادي، لكنه يصل بنا- على نحو متناقض- إلى امتلاك للخبرة بشكل أكثر اكتمالا وحميمية. وبذلك، تصبح اللغة الأدبية، مجموعة من الحيودات عن قاعدة، وتمثل تلك الحيودات نوعا من العرف اللغوي، لكن ايجلتون يطرح ملاحظة أساسية، وهي أن الحيود يفترض وجود قاعدة، لكن فكرة وجود لغة معيارية تمثل تلك القاعدة، هي نوع من الوهم، فكل لغة فعلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات، تتمايز حسب: الطبقة- الإقليم- الجنس- المكانة الاجتماعية- التعليم.... الخ، ولا يمكن بأي حال توحيدها في جماعة لغوية متجانسة: فقاعدة شخص ما، قد تكون حيودا بالنسبة الى شخص آخر.

لقد أقر الشكلانيون أن الحيودات والمعايير تتبدل من سياق اجتماعي او تاريخي الى آخر، لذلك، فانهم تصوروا أن «الأدبية» هي وظيفة للعلاقات الاختلافية، بين مختلف أنواع الخطاب، وليست خاصية أبدية. وعلى هذا فانهم لم يتصدوا لتعريف «الأدب»، بل لتعريف «الأدبية» أي الاستخدامات الانحرافية للغة.

ان ايجلتون يقرر أنه ما من نوع من الكتابة لا تمكن قراءته على أنه اغرابي، من خلال البراعة والقدرات الخاصة لعملية التأويل. وهو يضرب مثلا بعبارة نثرية لا لبس فيها، وتبدو- ظاهريا- غير قابلة للتأويل. ففوق لوحة في مترو أنفاق لندن، تم تدوين العبارة الآتية: «يجب حمل الكلاب على السلم الميكانيكي». إن هذه العبارة تبدو للكثيرين محددة، وغير ملتبسة، وخارج أية مظنة اغرابية. لكن ايجلتون يتساءل: هل يعني ذلك أن على المرء أن يحمل كلبا وهو يصعد السلم؟، وهل يتم منعه طبقا لكلمة «يجب»، إذا لم يكن معه كلب يحمله؟ فالالتباس- إذن- حتى في أكثر الخطابات منطقية، هو أمر قائم ومحتمل. ونحن نضيف إلى تخريجات ايجلتون أن الحياة مليئة بمواقف الالتباس تلك، وبنظرة فاحصة الى الأفلام السينمائية، سنجد أن نسبة لايستهان بها تتأسس عقدتها في اللبس أو سوء التفاهم، الذي تفرزه اللغة التداولية اليومية. وعلى ذلك، فان ايجلتون يصل إلى أن فكرة الحيود اللغوي عند الشكلانيين، أو الازاحة اللغوية عند البنيويين في مرحلة لاحقة، لم تعد كافية لتمييز الخطاب الأدبي عما سواه.

سيكولوجية التذوق الفني

محمد القرمطي *

هذا الكتاب لمؤلفه الدكتور شاكر عبدالحميد ليس دراسة تاريخية لتطور مفهوم وأدوات التعاطي مع علم الجماليات وتفضيلاته فقط، وإنما هو بمثابة فتح النوافذ الداخلية/ جوانية النفس كي نصل إلى الحدود القصوى من المتعة والانتشاء بالطبيعة والكون وأنفسنا، والتأمل الجمالي والتطهر من الخراب والأعطاب التي تصيب النفس البشرية جراء تراكمات صدأ الحياة اليومية.

لقد بذل المؤلف جهدا كبيرا في استقصاء معنى ومفهوم المصطلح الذي يتعامل معه مثل استقصائه للمعلومة وتطورها ومسارها التاريخي. كما بذل الجهد الكبير أيضا في تتبع مفهوم التفضيل الجمالي وعلاقته بالعلوم الانسانية المختلفة، فلسفيا، أدبيا، فنيا، تربويا، وغير ذلك.

خصص المؤلف الفصل الأول للجمال ومفاهيمه. واستعرض من خلاله بعض المفاهيم والمقولات عن الجمال في الحقبة اليونانية والتي كانت تدور معظمها حول الادراك الحسي أو الحس الجمالي عن طريق الحواس أو الانسجام بين الأشياء أو ربطه بالأخلاق والخير والشر في محاولة للإجابة على سؤال : «ما الجمال ؟».

ويشير المؤلف إلى أن أولى الصياغات المنتظمة هي تلك التي قدمها «بيرك» عام ١٧٧٥ م حول الجمال حين قال بأنه «الانفعال الذي يجيش في صدورنا».

يصف المؤلف الحالة الجمالية في أحد شروحاته (والجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه ، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والاحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين).

أما في تعريف علم الجمال معجميا، يرى المؤلف أن تعريف قاموس «ويبستر» لعلم الجمال هو أكثر دقة من بعض التعاريف الأخرى، وهو «المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها».

لكن المفهوم الذي يفضله المؤلف عن مصطلح علم الجمال هو ذلك المفهوم المستنبط من نظرية الفيلسوف «بيردسلي» والذي يرى أن علم جمال هو علم بيني تقوم من خلاله فروع معرفية عدة ـ كل بطريقته ومناهجه ومفاهيمه الخاصة ـ بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية.

ونظرا لارتباط علم الجمال بالفنون والآداب ارتباطا قويا، فإن المؤلف سعى إلى استقصاء مفاهيم الفنون عبر تاريخ تطور رؤية الفن ومفهومه، فهو يرى أن جمال العمل الفني لا يكمن ـ كما أشار «جومبريتش» ـ في جمال موضوعه، بل في جمال أسلوب التعبير عن هذا الموضوع.

ويضيف في تعريف الفن: أنه ليس هناك ما يمنع من أن تكون علاقتي بالموضوع الجمالي عموما، والفني خصوصا، ليست من قبيل «الكل أو لا شيء» أي أن تكون

* قاص من سلطنة عمان.

علاقتنا بالموضوعات الجميلة عموما، والفنية خصوصا، علاقة منزهة عن الغرض فقط، ثم تستبعد حالات أو أنواع العلاقات الأخرى معها.

يؤكد المؤلف على العلاقة التي بيننا - متلقين - والأعمال الفنية - الابداع - ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها، علاقة موقفية تعتمد على «طبيعة التفاعل» بيننا وبين العمل الفني في «موقف معين»، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادرا على النشاط والتأثير في مواقف متعددة، تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء.

رغم كل الآراء والاتجاهات لتعريف الفن أو فهمه فإننا نقع في حيرة عند محاولة الاقتناع أو التمسح بمفهوم واحد على حساب الآخر، حين تتجلى التعريفات عن مفاهيم مبتسرة. ونحن نشارك المؤلف هذه الحيرة حيث يقول إن الفن ظاهرة يصعب تعريفها حقا، فأحيانا لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فنا وما لا يمكن اعتباره فنا، وما قد نعتبره اليوم فنا قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقا للاهتمامات الشائعة والأيديولوجيا وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس أكثر في حياتهم.

رصد الدكتور شاكر عبدالحميد المصطلحات وتطورها ودلالاتها عبر تتبعه لتشكّل المصطلحات تاريخيا وعبر الاتجاهات المختلفة التي تعاملت معها حسب تخصصها.

لذا استخدم المؤلف مصطلح «التفضيل الجمالي» لما للانسان من دور بشكل إرادي أو لاإرادي باختيارات جمالية في حياته اليومية والعملية. ويرى أن التفضيل الجمالي هو نوع الاتجاه الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى المرء تجعله يحب، (أو يقبل على أو ينجذب نحو) فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها.

وهو يشير عموما إلى أن عملية التذوق وما يصاحبها من حساسية وأحكام جمالية وتفضيل جمالي عملية تتغير متأثرة بالخبرة سواء على مستوى الفرد، أو على مستوى الجماعة، وأن هذا التغير قد يكون نحو الأفضل، أو نحو الأسوأ اعتمادا على النماذج الجمالية التي يتعرض المرء لها، واعتمادا على الأذواق السائدة في المجتمع، وعلى عمليات أخرى كثيرة بعضها تربوي، وبعضها اجتماعي، وبعضها اعلامي.

ويمكن تعريف الخبرة الجمالية على أنها حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي، لا لسبب إلا مواصلة التفاعل معه، نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق، بتأثير من هذا التفاعل.

من خلال استعراض مناطق الخبرة الجمالية مثل المتعة والتقمص والمسافة النفسية، مرورا بأبرز رواد هذه الأساليب في التفضيل الجمالي، يستخلص الدكتور شاكر عبدالحميد حالة الخبرة الجمالية على أنها حالة من التفاعل الجدلي والحركة البندولية بين الاقتراب (أو التقمص أو الاندماج) والابتعاد (أو المسافة).

بهذا قدم لنا الدكتور شاكر عبدالحميد مفاتيح الولوج إلى علم الجماليات وتفضيلاته المختلفة وذائقته المرهفة.

وتطرق الكتاب إلى أن الاهتمام المنظم بالفن والجمال يعود إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامة، وإلى أفلاطون وأرسطو خاصة.

فبينما أكد أفلاطون على أن المحاكاة الفنية، وبخاصة في التراجيديا والشعر التراجيدي، تعمل على تأجيج الانفعالات القوية، وتضلل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فإن أرسطو قال إن الفنون عموما لها قيمتها العالية، لأنها تصحح النقائص الموجودة في الطبيعة، وأن الدراما والتراجيديا خصوصا لها أهميتها لأن لها إسهامها الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية المتطرفة، ومن ثم تقوم بدور أخلاقي إيجابي. والتراجيديا في رأيه كذلك وسيلة للوصول إلى المعرفة من خلال عرضها للحقائق الفلسفية.

أما بعد ذلك وخلال القرن الثالث الميلادي فقد ربط أفلوطين في حديثه عن الفيض بين الفن والدين وبين الجمال والخير، وأكد أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية وحدّ فيها بين حقيقة الوجود والخير والجمال، وصوّر من خلالها شوق النفس الانسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها.

في العصور الوسطى تحول الاهتمام من القضايا الميتافيزيقية إلى القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغي للكنيسة حينئذ، وأصبحت الأفكار الجوهرية متعلقة بالمشكلات الدينية، بينما صارت قضايا الفن قضايا فرعية، وتناقش في ضوء التصورات الدينية فقط. وحافظ «الجميل» على مكانته لكنه كان محاطا بهالة من القداسة، وقُطعت كل صلاته القديمة بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلا منها تربطه على نحو وثيق بالمقدس الديني.

حيث ربط القديس توما الأكويني بين الجمال والحب والايمان. وذلك لأن «الجميل» يؤمن بالحب ويثيره في النفس، والحب إذا ارتبط بالايمان والصدق يقود نحو الحقيقة.

بعد ذلك أصبح هدف الفن هو الجمال، وأصبح الجمال قيمة ترتبط بالنسب المتوافقة أو المتآلفة التي يتم استخلاصها من الكون والعالم ثم وضعها في الأعمال الفنية.

استعرض الكتاب آراء بعض الفلاسفة المنظرين للفن وجمالياته والذي كان أحدهم «هيوم» الذي أشار إلى أن العديد من خبراتنا يمكن اختزالها إلى ترابطات خاصة بين أفكار بسيطة، وأن خبراتنا السابقة تلعب دورا مهما في عمليات الترابط هذه، وأن الميول الأخلاقية تقوم على أساس مبادئ خاصة بالتعاطف والانفعالات الموجهة نحو الآخرين.

«هيوم» ومعيار الذوق :

أكد «هيوم» وجود تنوعات عدة من الذوق في العالم، مثلما توجد تنوعات عدة للآراء، حتى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه، وخضعوا للأنظمة الاجتماعية والسياسية والتعليمية نفسها، وهذا صحيح - في رأيه - عبر الأمم وعبر العصور. وتوجد داخل كل مخلوق، كما يقول «هيوم»، جوانب قوة وجوانب ضعف، كما أنه يمر بحالات من القوة والضعف وجوانب أو حالات قوة الأعضاء أو الحواس فقط هي التي يمكنها أن تمدنا بمعيار حقيقي للذوق والعاطفة.

ويقول «هيوم»، وعلى نحو يثير الدهشة، نظرا لقرابة ما طرحه منذ ما يزيد على مائتي عام، مع كثير من الآراء الحديثة في نظريات القراءة والتأويل واستجابات القارئ: «إن نفس المهارة والبراعة اللتين تمنحهما الممارسة للعملية الخاصة بتنفيذ أي عمل، هما أيضا ما يتم اكتسابه بالطريقة نفسها، بالنسبة للعملية الخاصة بإصدار الأحكام عليه». وكان يرى أن الشيء المهم بالنسبة للفن هو ملاءمته، أي المتعة التي نستمدها منه، وأن يتعلق هذا الفن كذلك بانفعالاتنا أو عواطفنا المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكون مرتبطا بالطبيعة الداخلية اللازمة له، وأن هذه الانفعالات لا ينبغي أن تحمل أي مرجعية مباشرة لما يقع خارجها، وأيضا أن تكون حقيقية خاصة عندما يكون الانسان واعيا بها، وأن التفضيلات الجمالية هي بمنزلة التعبيرات عن ذوق المتلقي، أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفني. ويجد «هيوم» في هذا التنوع الكبير في الأذواق ما يؤكد وجهة نظره هذه.

«كانط» وحكم الذوق الجمالي:

تمثلت الخطوة العظيمة لكانط، مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له، في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الإمبيريقي للإحساس الجمالي، متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال، باعتباره مجالا خاصا للخبرة الانسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي).

وقد جادل «كانط» قائلا: «إن حكم الجمال أو الذوق

ينبغي أن يكون شيئا عاما وصادقا بالضرورة بالنسبة لكل البشر، فإن الأساس الخاص به لابد أن يكون متطابقا لدى جميع البشر، لكنه أشار أيضا إلى أن المعرفة هي فقط القابلة للتوصيل، ومن ثم فإن الشيء الوحيد أو الجانب الوحيد في الخبرة الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر، هو الشكل، وليس الإحساسات بالتمثيلات العقلية. وقد اعتبر بعض الباحثين هذه الفكرة الإرهاص الأول للمذهب الشكلاني أو الشكلي المعاصر في الفكر النقدي والفني المعاصر. بالإضافة إلى ذلك، نظر «كانط» إلى «الجميل» على أنه رمز للخير، كما أنه تصور النشاط الجمالي باعتباره نوعا من اللعب الحر للخيال. وتعد البهجة الخاصة بالجميل والجليل بهجة خاصة بالملكات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم، وقد تحرروا من خضوعهما للعقل والفهم، أي تحرروا من قيود الخطاب المنطقي، وقد أثرت هذه الفكرة الخاصة بحرية الملكات المعرفية تأثيرا كبيرا فيمن جاء بعد «كانط» من الفلاسفة الألمان وخاصة «شلينج» و «هيجل».

إن الحكم التأملي لا يُستمد ـ كما أشار «كانط» ـ من الخارج، لأنه حينئذ سيكون حكما محددا أو معينا أو حتميا أو طبيعيا، إنه ينتمي أكثر إلى مملكة الذات والوجدان والشعور، وإليهما ينتمي كذلك الحكم الجمالي .

وقد ميز «كانط» في «نقد الحكم» بين أربع لحظات أساسية أو حالات أو خصائص أساسية لحكم الذوق أو الحكم الجمالي نذكرها بإيجاز فيما يلي:

اللحظة الأولى : حكم الذوق وفقا للكيف :

الخلاصة ـ بالنسبة لهذه اللحظة ـ هي : الذوق هو ملكة الحكم على موضوع ما أو أسلوب من أساليب التمثيل الداخلي لهذا الموضوع من خلال الشعور الكلي المنزه عن الغرض والخاص بالارتياح أو عدم الارتياح. وموضوع مثل هذا الارتياح ـ أو الاشباع ـ هو ما يسمى بـ «الجميل».

اللحظة الثانية: الحكم على الجميل وفقا للكم:

ينتهي إلى أن: الجميل هو ما يمتع بشكل عام (مشترك) دون حاجة إلى وجود مفهوم عقلي محدد خاص حوله.

اللحظة الثالثة: أحكام الذوق في ضوء العلاقة الغرضية الخاصة التي توضع في الاعتبار:

حكم الذوق حكم غائي، لكنه حكم غائي بلا غاية، أي حكم بلا غرض عملي محدد. والنتيجة هي أن: الجمال هو الشكل الخاص بغائية موضوع ما، وأن هذه الغائية يتم إدراكها دون أي تمثيل داخلي أو خارجي لغاية معينة.

اللحظة الرابعة: الحكم على الجميل في ضوء الجهة الخاصة بالرضا أو الإشباع الخاص بالموضوع : (أي من حيث الإمكان أو الضرورة):

إن هذا «الحس المشترك» والذي من خلاله لا نفهم المعنى الخارجي ولكن الأثر الناتج عن اللعب بقوانا المعرفية، هو الشرط المسبق الذي يمكن أن يقوم في ظله حكم الذوق ويرتقي. وهذا الأثر الانفعالي، وليس التصور العقلي، والعام وليس الفردي، هو جوهر الحكم الجمالي عند «كانط».

والخلاصة هنا هي : الجميل هو ما يتم التعرف عليه دون أي مفهوم عقلي على أنه موضوع للإشباع أو الارتياح الضروري .

والفن الجميل في رأي «كانط» هو فن العبقرية، والعبقرية هي موهبة (أو هبة طبيعية) تمنح القاعدة (أو القانون) للفن. والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة. ومن ثم فإن العبقرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن .

ويقول «كانط» كذلك «إن الجمال الطبيعي شيء جميل، في حين أن الجمال الفني تصوير جميل لشيء ما». والذوق في رأيه ليس ملكة خلق أو إبداع، بل هو ملكة حكم فقط، وإن ما يلائم الذوق لا يكون بالضرورة «عملا فنيا»، وإنما قد يكون مجرد أثر صناعي، أو نتاج نفعي

أو عمل آلي ميكانيكي صرف.

ويخلص «كانط» إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية في العمل الفني، مادام من الضروري أن يتوافر كل من «الحكم والمخيلة» في الفن. فالفنان العبقري يحتاج إلى ملكات أربع هي: المخيلة والفهم والروح والذوق.

«هيجل» وتجسيد الفن للمطلق:

نظر «هيجل» إلى الفن باعتباره محدودا نتيجة للطبيعة الحسية الخاصة بوسائطه . فهو في رأيه غير قادر على النهوض أو الوصول إلى الإدراك الكامل للوعي الذاتي أو الروح . والفن هو أحد الأشكال الكلية للعقل، أو هي غايته القصوى، وما الفن سوى خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة.

ويرى «هيجل» أن الجمال في الفن يرجع إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق، والنظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال . «أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والمؤقتة، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلي تتحول إلى مثال».

«الجمال في رأي «هيجل» هو: الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع . وهذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح (أو الانسان)، بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة».

ويقول «هيجل» - بالنسبة للتذوق الفني - إن العمل الفني لا يقصد منه مجرد استثارة انفعال أو آخر لأنه هنا لن يتميز عن أشكال أخرى من النشاط كالفصاحة والتأليف التاريخي والوعظ الديني . فالعمل الفني يكون كذلك - عملا فنيا - بقدر ما يكون جميلا .

«شوبنهور» وحكمة الفن التي تتحدث عن نفسها:

كل ما يعرفه الانسان - في رأي «شوبنهور» - يكمن داخل وعيه، هذا على الرغم مما قد يفترض من وجود ذات عارفة، وثوابت خالدة، خلف هذا التدفق للخبرة. فالتحليل البسيط يكشف لنا عن أن الذات هي لاشيء دون وعي، وأن المادة لاشيء دون أحداث يتلو بعضها بعضا خلال الزمن، وأن ما يجعل هذين المفهومين (الذات والمادة) يكتسبان الحياة، ويصبحان مفعمين بالمعنى هو تلك القوة الكونية التي تبث الحياة فيهما، والتي يطلق «شوبنهور» عليها اسم «الإرادة»، إنها الشيء في ذاته، إنها ليست الذات القائمة بالإدراك، ولا المادة المدركة، لكنها الشيء الذي يتجلى كل من الذات والإرادة من خلاله.

والجانب الجمالي في رأيه «ظاهرة من ظواهر الذهن» تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها، لكنها ظاهرة تكون لافتة في اكتمالها وتوافقها (أو هارمونيتها)، والجمال محرر أو مطهر للعقل، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع، وهما (الرغبة والإشباع) من الشروط الملازمة والمألوفة في الحياة العادية . فمن خلال الفن تجد الإ رادة الانسانية، التي لا تهدأ ولا يقر لها قرار، حالة مؤقتة من الهدوء .

يشير «شوبنهور» كذلك إلى أن المتلقي ينبغي له أن يصغي أولا إلى الحكمة العميقة التي تبوح له بها الأعمال الفنية، إنه ينبغي أن يستمع إلى حديث العمل الفني إليه، قبل أن يتحدث هو إليه.

فالاستمتاع الجمالي إذن حالة مشاركة، أو تعاون بين العمل الفني والمتلقي . هذا هو الشرط الأساسي لحدوث الأثر الجمالي كما يشير «شوبنهور»، ومن ثم هو أيضا القانون الجوهري فيما يتعلق بالاستمتاع بكل الفنون الجميلة.

أفضل ما في الفنون - كما يقول شوبنهور - تلك الجوانب فائقة الروحانية فيها، وبحيث إنها تمنح نفسها للحواس على نحو مباشر، إنها يجب أن تولد أو تحدث في خيال المتلقي، ورغم كونها تولد أو تنتج أولا من خلال العمل الفني .

عطـر الشـعر

محمـــد بودويـك *

١- على سبيل التذييع والتسميع:

ماذا يستطيع الشعر فعله هنا والآن؟ ماذا بمقدوره أن يضيف على عالم يتبنى طريقة أخرى عنوانها ومحجتها: تكنولوجيا الصورة والمعلومات، ونهجها القوة في كل شيء: في الاقتصاد، في السياسة، في الرأي الواحد والوحيد ما أفضى الى العولمة مباشرة في تصدير قيم معطاة ومعلبة؟ ومن ثم، هل يستطيع مع الابداع عموما، أن يسهم في فك الحصار عن كوى الضوء الباقية التي تفضح الظلام والغطرسة، وتشيئ الانسان؟

هل بمكنته أن يلقي الحصاة، وينفذ الى ما وراء الدوائر والأشكال؟ ويسبر بالتصميم والإرادة، العتمات والمجاهيل، ليرجم بالورد والعطر، والندى، طيور الدم، والسماسرة، ومشعلي الحروب؟ ألا تقودنا هذه الأسئلة بعيدا عن الإلغاز والاضمار- إلى الكلام عن رسالة الابداع، وبالتالي الى مراجعة ما تكرس من مفاهيم متجاذبة متنابذة، عن كيفيات وماهيات الإبداع؟.. وطرق التواصل والتوصيل، وأسس التلقي والاستقبال؟! لكن، أليس لهذه الرسالة من أقنية أخر، ومجالات تفعيل وتصريف.. لعل أهمها الصحافة والاعلام والمقال والتعليم؟، ثم كيف تشكل الشعر وانبنى وتبلور في العصور السحيقة حتى نعود إلى النشأة.. والى الطفولة البشرية؟ وهل له حدود إبستمية مرسومة بالطباشير، وذائقة مورثة متفق عليها، ومعايير قياسية نرتد ونركن إليها غب الخلاف والاختلاف؟ وفي الألسن والجغرافيات المختلفة كلها، ألم يعتبر الشعر الحق سحرا.. وضوءا منفلتا.. هاربا متمنعاً على القبض؟ أليس خلود الآثار الشعرية الباذخة، المخترقة للأزمنة والأمكنة، تلك التي تلتمع في ليل الحضارات، حداثة واختلاجا ترعش كلما لمسناها، وتسكرنا بالطيب كلما فركناها، متأت من ديمومتها الخضرة، وجمرتها المتوهجة، ومائها الزغرب الدافق، وضوئها المتلألئ الملفوع في مشهمة من اثير وهواء ونور؟ أية رسالة بلغت تلك الأشعار فادحة الجهد والمعاناة والوحي والنحت والبناء، إن لم تكن رسالة الجمال والمحبة، والرعشة الأشهق بالحياة.. للحياة؟!

ومن الغريب أن تستمر كثير من الدعاوى المعطوبة- في ظني- على سبيل لاحب، مطالبة بالوضوح، وتقريب المأتى، والإنصات إلى الواقع المنكسر من أجل عكس نتوءاته، وتضاريسه في النص، وفقا لعمود فني يابس، وصور تكلست بفرط الاستعمال والوطء، وبلاغة عجوز بله حيزبون تتكئ على منسأة منخوبة ومهترئة... ولغة تهتف قبل أن تفكر، وتبوق بالشعار والخشب والانتصار الوهمي على عدو موهوم: يحدث هذا عندنا- في العالم العربي- ويسري التصور إياه- وذلك مكمن الخطورة- إلى مناهج التربية والتعليم، مما يترتب عنه فصام معرفي ولغوي وفني في آخر المطاف، وفئوية اجتماعية منقسمة تختلف في الثرثرة والميوعة، أكثر مما تختلف في الواقع على مشروع مجتمعي بين أو مغبش المسالك والشعاب والهدف. وتلك احد مطبات السياسة التعليمية، وجريرة أصحاب القرار.. سدنة الماضوي والبالي والمتآكل، وأعداء التطور والانفتاح والتفاعل الحي بين بني الإنسان.

ألم ينتبه هؤلاء السدنة، بل قل- تظاهروا بذلك- إلى أن الحداثة تغلغلت فينا نحن الهاتفين بها، كما تغلغلت فيهم هم الكارهين لها، وإن على إيراد واستيراد ومجلبة؟ المهم ان الامور أخذت طريقها وأصبحت ملء السمع والبصر والحياة والمعيوش... المهم أن نواصل التحديق الواعي في الجديد بعيون واسعة يقظة منتشية لا عشواء ولا مبهورة، وأن نرهف السمع، ونرهف القراءة والمتابعة لنستحق رهاننا بله عصرنا.

لقد آن أن يعمق الشاعر- وقد فعل- اتصاله الحميم بالعالم.. بالانسان، بالأسئلة المطروحة، بكينونته وأبعاد

* شاعر من المغرب.

هذه الكينونة، بالتجارب الكونية في الفلسفة والعلوم، كما في الفكر والابداع عموما. ذلك ان هناك تجارب بالغة الغنى والثراء والإدهاش شعرا ونثرا وتشكيلا وموسيقى. ولا يظن امرؤ أننا نقطع الحبل أو نرومه مع تجربتنا التراثية الشعرية والفكرية المضيئة، وكيف السبيل الى ذلك، وهو دمنا ونبضنا الذي به حياتنا؟!

إن الشعر سيظل ضرورة وجودية وجمالية ما ظلت الحياة لأنه صنوها.. ولأنه كذلك، فإن قسطا من الاعتكاف والاستغراق فيه، وإعلان المحبة والعشق له، موصل الى التقاط رعشاته واختلاجاته، ومفض إلى أغواره وقيعانه حيث الوجود والذات مسطوران، والقلق العاتي مستعلن ونابح، والماء مندفق وسلسبيل. كل شعر لا يقول الوجود والقلق والموت بالمعاني كلها، والأنا المشطورة المذبوحة والمتجددة، والذات في انسحاقها اليومي وتراجيديتها، مآله الانحسار والنسيان في غمرة التبدلات المهولة، والابدالات والزحف الزمني. ذلك أن ما يبقى هو الجوهر. والجوهر في الشعر هو الاستجابة الأولى والأخيرة لنداء الذات وايقاعها.. ونداءات الشعر.. واذا كان الشاعر العظيم وهو لدرلن قد قال: «إن اللغة أخطر النعم» فقوله هذا مدعاة الى التسبيح والتمجيد لهذه النعمة الخطيرة، والحرص- كل الحرص- على صيانتها بامدادها بالجهد والحب والمراودة. وعلينا أن نتمثل قول «رامبو» الخالد الذي أدرك باكرا، عمق اضافاته للشعرية العالمية، وأدرك قيمة ابتداعه التاريخية: «ابتدعت أزهارا جديدة ونجوماً جديدة، ولغات جديدة....».

٢ - صهيل الحواس في برية الصورة:

ضمن السياق إياه.. والإطار العام هذا، يندرج كتاب عزيز الحاكم الشعري الموسوم بـ:

عطر الذاكرة؟ فماذا عن عطر الذاكرة؟ إن عطر الذاكرة هو عطر الشعر أيضا، وهو عطر الجغرافيات والامكنة الملونة. وعطر النساء الوضيئات المضيئات، والبضات المضات المترعات شهوة وملذة ومتاعا.

والكتاب أيضا، استعادة للروائح التي تلبثت بالحجرات الفارغة والردهات الباردة والرطوبة الماحقة. بالعطر المتعدد والغزير، يستقوي الشاعر على اليومي الكريه، والواقع الآسن.. وعلى المنفى والاغتراب في الذات والوطن، وعلى الاقفاص الضيقة والوسيعة، ثم على الموت الذي يتهدد الروح باليباس، والمعنى بالامحال والمحو.

ثمة إصرار على قول الذات وتشريح الرغبة الحسية، وإن لفت في قماط سوريالي النسج، صياغيا على مستوى البنية الفعلية والمصدرية.. وهما البنيتان المهيمنتان على البناء اللغوي والاستعاري العام. هكذا يتسيد الفعل المضارع أجواء الديوان، فيشيع النأمة أولا.. ثم الدبيب والحركة تاليا، يذيع الدخول الى الوادي المقدس: الى مجرى اللهب، مستحضرا العطر، والمعطور، وقاطفا الطيوف، وبعضا من الفواكه المحرمة!!

ومحتشدا بالمرارة حتى العظم، يقول خيبته، فيضحى العطر موارية وزوالا.. أو حصصا زمنية وردية يتيمة مقتطعة من عمر وممارسة حياتية موسومين بالأسى والتفتت والضياع. فكأن العطر مجرد سيمولكر (Simulacre)، لميتم مقيم، يقول الشاعر حيرته وقلقه الوجودي ورعدته الأليمة كما طائر منزوع الريش والعش وسط عاصفة ثلجية سوداء!:

- بوهيمي أرقته النهارات العارية..
- بوهيمي حيران ظن أن الحب مجاهدة
- وأن البلاد التي أطعمته المرارة
- قد تحمي قدميه
من أشواك الاقامة.. (هاراكيري)
- وهو قناص مولع بالهواء.. حتى انه:
(كلما انتابني رحيل ساحر
أورق ضحكي..)

الظمأ أس الديوان، ونسغه اللاهث في شريان المكتوب: (بالمعنيين)!.. هل للظمأ نسغ؟

والشاعر عطشان بله صديان لما يرتو برغم الماء والينابيع المتاحة الوفيرة، هل هي وفيرة حقا ومتاحة؟ وفي «خميس الأميرة» يتجسدن خشبا مسندا، وجذع نخلة خاوية، وأعمى ثقب ضوء إبصاره سهاد لا يريم:

- (دلهني أيتها الأميرة الكتوم
على باب الصباح
فقد هرم السهاد
في شراييني...)

لكنه يضحك.. تتردد الملفوظة في الديوان كثيرا.. غير انه ضحك كالبكا..

كما قال المتنبي الشامخ:
وكم في مصر من المضحكات
لكنه ضحك كالبكا

مصر؟ سيان او أي بلد عربي. فجميعها تستلف الوجه والسمت والنعت من واقع الحال، فتضحى هي هي!!

تتجاور الصور الشعرية تحكمها عروة وثقى، وحواس صادمة، تتلألأ في المتن، فيشقى بها الوعي، وينفطر لها الخاطر، حواس تتراسل صاهلة، فينتسج العذاب ضفيرة غداقية.. وأرضا ماحلة، وخرابا تظلله الغربان: الطيور الجنائزية بامتياز ويقود فيه العميانُ العميانَ الى حفر لا قرارة لها: الصفعة المحظوظة- عاصفة بكماء- البرد العجوز- الجاثوم- الكابوس الأخضر- صولجانات الأسى- ازدهار المرارة.... الخ.

لقد أصبح الشعر يصدر عن منابع ومصادر بالغة التنوع والثراء، تتبنك العين فيه مكان الذهن والاستحضار، ويصدر عنه بنية معرفية تتقاطع ضمنها وفيها، كليات ومنجز ثقافي ذو رؤى ومرتجعات كونية، واستلهامات متخالطة متشابكة، يعسر على المتعجل استبارها.. ولنا عودة متقصية الى ذلك لاحقا.

وينهض نص: «ما تبقى من عطرها» ص٨٨، على تورية ذكية ذات قاع وأجنحة، ومشترك خفي عميق ذي صفاق وسدادة، لأن امكانية تداخل الدلالتين بل الدلالات، قائمة ومستشزرة، وامكانية التوازن بين معنيين عريضين يتشاكلان ويتخالفان وفقا لزاوية القراءة والتأويل او اتصال بالسياق النصي العام، تنتشر ظلالها على: «ما تبقى من عطرها» أو هو نص يلحم مقاطعه الهواء، ويبلور وحدة بؤرته ضوء رهيف وبعيد، إنه ضوء الشعر، وهكذا تتم التورية على مستوى الملفوظات الآتية: الأصابع- الشعر- لا تبكي (وقصدي استكناه معنى الالتفات الخبيء) التي تدخل، على التوالي، ضمن العنوان، وضمن الابيكرامين- الشذرتين: أوج- «هنيئا لي بأصابعي»، و«عبقرية مبتذلة» إذا تساءلنا.

إن اللمس: «الأصابع»، والشم: «العطر»، والعين: «الجغرافيات والأمكنة التي رادها الحاكم» والسمع «ضحك الغيب- خرير الجاذبية= النحيب الحلو- أسنان المغامرة التي تصطك»، والذوق: «عصير الدهشة- حليب الصدمة- رضاب العزلة- الماء الصلد...» والاستبصار إذا اعتبرناه حاسة أخرى.. حاسة عرفانية وباطنية: هواء الخيبة- دبيب الخسارات القادمة- الكسوف المجيد الآتي. كل هاته الحواس تتواتر، وتتبادل المواقع في قماط من الفكاهة السوداء، والخيبة المريرة والبهجة/ الفقاعة، والباروديا بعامة: صاهلة ومنجزة وعدها ورهانها: كتابة تجربة حياتية حادة المواجع، وخضراء الروح لها مسارها ومصيرها، وتجربته كتابة شعرية لها ألقها، ومغايرتها ولغتها.

٢ - قياسات الفقدان، وتقشير المرايا:

لا تقوم التجربة الابداعية على فراغ، ولا تصدر عن ذهن خال من تعاقب المر والحلو، والنيىء والمطبوخ، كما انها لا تقطع حبل سرتها مع السابق والماهد، والمنجز التجاربي المحلي والإنساني. إن الخطاب الشعري كتجربة أو ممارسة مبنينة ضمن مصطلح ونسق متواضع عليهما بوصفه جنسا تعبيريا ولغويا راقيا يكهرب اللغة ويضمنها، يموسقها ويوقعها أيا كان الايقاع وزنا وقافية أو جماليات متجاورة أو مجانسة وسجعا أو تشقيقا للألفاظ، وتوليدا لضفيرة من المعاني متشحة بألوان الطيف، وهاربة من اللمس والمواقعة المعممة، هو محاورة وإنصات، وتفاعل مع الموروث والمحايث والمجايل، وامتصاص وتناص، لقد قال ايليوت: «ليس من شاعر يؤدي معناه وحده، بل إن ما يؤديه من معنى هو تراث يؤكد حضوره بعنف، جميع الموتى من الشعراء أسلافه».

على أرضية هذا الكلام، يفضح ديوان الحاكم عن حواراته الخفية المطلولة بالجهد والاستقصاء بغية توسيع التجربة وإغنائها وشحذها، وقصد تسنين الرؤية والرؤيا، واستنفار كل الحواس، وتأليب الوعي الجمالي على الاستزادة من المعرفة، والعب من حياض/ أعمال المشائين الرائين، والعابرين الهائلين بتعبير «ملارمه» عن رامبو: العابر الهائل، أولئك الذين يمشون بنعال من ريح حسب قول فيرلين «في رامبو دائما: (semelles de vent (L'Himme aux هي وجوه وأقنعة أيضا، تنتسج بمضاء الماء ورهافة الهواء، مع تجربة عزيز الحاكم، كما أعرفها، يستمد منها عنفوان عمله ويستوحي بعضا من همومها وقلقها الأنطولوجي، وأفكارها، وحواملها الرمزية المشعة، يتوحد معها فتنتصب متبنينة في المفاصل

والأوردة مرئية ولا مرئية.. ساطعة الغياب، شاهدة على التقاء الممسوسين في الألم الكبير، وتماس الروح في النياحة والعويل والعواء، أمام البشاعة والشر. هكذا تستضيف الذاكرة المتوقدة والموشومة كلا من الحوري حسين- محمد عزالدين التازي- زاهر الغافري- عمر الخيام- موتسارت من خلال كلبه الوفي- الحلاج- بورخيس- سيوران- نيرودا- كير كغارد. كما تتنزل المدن والعواصم الديوان مؤثثة إياه بما يرفده، ويعلن عن غنى التجربة.. واستواء عودها، وغنى الكتابة بالتلازم والعضوية.

إن القاسم المشترك بين الأعلام المذكورين يكمن في تواشج رؤاهم، وتصاقب احساسهم بالانسحاق والفجيعة في عالم لا يستحق أن يعاش، مما قاد بعضهم الى الانتحار الفعلي أو المجازي: حوري حسين الموندرامي صاحب «الحرباء» والصلب الشنيع للحسين بن منصور الحلاج الذي قال وهو يجر كخروف للذبح: «ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم» بعد أن رفع يديه الى نافورة الدماء المتحدرة من أنفه المجدوع للتو. فغسل رسغيه وتوضأ بالدم. الحلاج الذي صرح علانية وعلى رؤوس الأشهاد، برغبته في أن يموت من أجل الانسانية، ومن أجل إحقاق الحق، لقد كان يكتب الشعر- تماما- كما يحياه.

يستدخل الحاكم هؤلاء الأعلام مضيئا بهم تجربته، وقادحا شرارته الى الأقصى، مرعوشا حتى النخاع كمن يرقص ذبيحا وهو يقرأ هؤلاء الأصحاب والخلان والأخدان، ويواريهم نبض قلبه متحننا، فكأنما يقول على لسان رامبو الهائل: (كفى ثرثرة إنني أواري الأموات في أحشائي).

- (وينزع من وصايا «سيوران»

أو أي مرتاب مقدس

ريشة قلقة

ويكتب بمرح لا يضاهي:

وسلاما أيتها النزهة اللاذعة)!

وللحق ، فإن ظل «سيوران» الروماني الفرنسي، وعلى الرغم من هذه الإشارة المختزلة لكن العميقة، ينتشر في أعطاف وذرات الكتاب، موحيا وهادرا بالحكمة الأسنى: ان نحطم المعنى من أجل خوض تجربة اللامعنى، ذلك أن (كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية. سيوران الذي يصف الشاعر «بالوحش الذي يراود خلاصه عبر الكلمة. والذي يملأ خواء الكون برمز الخواء تحديدا: أي الكلمة».. كما يعتبر أن «تاريخ الوعي هو تاريخ محنته». وبالجملة، فان أهم التيمات المعتادة لدى سيوران، والتي مدار كتاباته عليها، هي: رعب الخواء- الخيبة- الخطاط الكائن- تأصل الشر، وأن الكل يدور حول الألم.. أما البقية فاكسسوارات، (كل هذه النتف المضيئة مأخوذة من ترجمة محمد علي اليوسفي/ نزوى). ومن الشيق أن نرى الى هذا العمل: «عطر الذاكرة» على أنه تنويع أجناسي نبيه على كتابات الحاكم المختلفة وترجماته.. وأنه اذا كان من فضيلة للترجمة فهي التعلم والعلم والانتشاء بما عند الآخر، وبالمنجز الانساني القادم من قرارات ولغات وتجارب مختلفة، يقود التمرس بها، وتعاطيها إلى الكوسموبوليتية، والى المتاهات والعوالم المتصادية والمتضايفة والمتداخلة، متاهة كولن ويلسون مثلا، ومتاهة بورخيس المتعدد:

- (أهكذا ، إذن يا بورخيس

تبنى المتاهات؟) (هاراكيري ص١٦)

- ومن أين يأتي ذلك الضياء العذب المضياف الذي ينساب على تفاحة الضرير الخضراء؟»

(في نص: نهار مشوب بالغبطة).

وتلك التفاحة، تفاحة أي ضرير هي؟ هل هي تفاحة تيريزياس أم تفاحة هوميروس، أم تفاحة المعري أم تفاحة ضرير بفاس أم تفاحة بورخيس المتاهي؟! والمتاهة هي مطلق تسمية على كل أدب بورخيس: (وعدا عن مدينته/ المتاهة: «بوينس ايريس». التي تسكن أعماله، كانت المرايا- المتاهة- النمر- السيف هي الرموز المتكررة، والمضادة أحيانا التي أصبح سجينا لها). يقول: «لقد سئمت من المتاهات والمرايا والنمور وكل ما تبقى»، وكتب ذات مرة يقول: «انه واجبنا الثمين ان نتخيل ان هناك متاهة وشعاعا، لن نمسك بذلك الشعاع أبدا، ربما نستوعبه أو نفقده في فعل إيماني أو في ايقاع.. في حلم.. في الكلمات التي نسميها فلسفة، أو في السعادة الواضحة والبسيطة».

(عن مرام المصري= ملف بورخيس- نزوى)

إن ما يتغياه الحاكم هو الاقامة الفعلية على الأرض..

الإقامة الكريمة التي تحدث عنها شاعر الشيلي الكبير «بابلونيرودا» لا على الجحيم الأرضي، فالإقامة على أرض جحيم مع الرتابة القاتلة، والتكرار الممض، تجعل حياته ناتسة بين صدأ العيش بتعبير أبي تمام، ومطواة اليومي القاطعة، لكن الحاكم يسري عن مزاجه المعتكر بتقشير المرايا حيث تثوي القامات والوجوه و«الدهشة الزرقاء»، ورمان المعرفة، وتفاح الخطيئة، و«بلل البرتقال»، وحيث النشوة في، والانخطاف الى حدائق وجنان أشبه ما تكون، بجنان بودلير الاصطناعية: حيث العشبة الليلية مليكة، والمرأة فراش وقطيفة، والنبيذ نديم وخليل، مرددا مع «سورن كيركغارد» الفيلسوف الدانماركي الفاتن: «أيتها النشوة الفريدة ما أعذب هذه الحياة!».

حضور كير كغارد الباذخ على مستوى المقولة/ المفتاح، يمنح رؤية الحاكم ورؤياه شحنة أخراة من الضوء فلسفية وشعرية، ويضفي على تجربته الحياتية معنى ودلالة، متجسدنة في اختيار الجادة الوجودية، والتوجه العام للشاعر قراءة وكتابة وترحلا، فإلى اعتباره أي كيركغارد- مؤسسا حقيقيا لفلسفة الذات بوصفها مركز الوجود، فان سورن كيركغارد (عاش حياة معلقة على وتر فوق هاوية الوجود الهامشي. وقد كان يعي العمق السحيق لهذه الهاوية..)، ومن ثم، فان مهمته كانت هي تكثيف شعور الانسان بالقلق والرعب تحذيرا من السقوط في الهاوية).

ويهدي «انحناءات» الى «زاهر الغافري»: الطيف العماني الجميل.. لأن الغافري انقذف حياتيا وكينونيا مع شلة من أصدقائه، وانكتب في الذاكرة هبوبا شهيا، وواقعا خداجا، وطيفا عارك الوقت المغربي ذات قيامة فبصمه، وانتشى برفقة وصحبة المارقين صعاليك الحواري والحارات. ثم تبخر في الأجواء وأصبح أثرا بعد عين. هكذا تنضفر الكتابة متواجشة متعاضدة ملتقية فيما يصنع الألم المشترك، ويصنع الحكي الموجع، والبورتريه التوثيقي.. فيلتقي الشاعر الجميل عبدالله الريامي مع عزيز الحاكم حول «الغافري» موقعين مرثاة لعمر جميل.. وحجة على صداقة مركوزة، وإشادة «براهب اشعل البكاء» وبرجل عبر وترك عطرا ودخانا:

١ - يقول الحاكم: (جلست إلى تعبي

تداولنا نبيذا وشتائم

فوقنا فضيحة حسناء

تمسح أعناق الزهو

أعرفها حدائق الانسلال

- جند سالون

- وقبائل راقية

- لشحن الأحقاب بالنفايات..)

٢ - ويقول الريامي في نص: «لست للنسيان» من مجموعته (فرق الهواء):

- (ماذا تفعل وحدك في مقصورة العميان؟

إلى متى تظل تسوس

الكهنة والهواء والحنين الوفي

يتمرغ في الاسطبل المجاور لسريرك

لك عيون المحفات

وقلب نهشته صقور

ومدن تتداعى الآن في مرآتك

قصصا وهمية.

وحدنا نعرف أن ليل طنجة

مصير معلق

في بنطال زاهر الغافري

لابد للشاعر من حتف أنيق يلقاه..).

٤ - عطور ودبابيس:

رغم أن الاختزال يسيء الى العمل الشعري، والتجربة الكتابية بعامة، بما هي خيط ممدود، ومشدود إلى مفاصل المقروء وصوى المنجز والمتراكم عبر الكتابة والمحو، والنتوء والضمور، والى علامات ومنعطفات تطبع الحياة، وكيفيات ممارستها وترويضها، أو سوقها الى حافة الجنون، وشفير الخبل والعصيان ودوس القيم، رغم معرفتي بذلك، فلا مناص من الاختزال والقول بأن «عطر الذاكرة»- وبعض النصوص تشي بذلك- لم يكن عطرا كله وأطايب، واغتلاما ونشوة وشهوة مهراقة، بل كان في طرف منه، في أطوائه دبابيس غير ودية على الاطلاق، تشك الجنب، وتنكأ الجرح، وتهيج الوجع، وتستصرخ «نسيم الأرق» ص٨٤.

- (فلتدعيني لأحلامي النفيسة

التهمي ما شاع من حماقاتي

ولا تطرقي بابي بعد الآن

لست هنا

لست أنا

ولست أريد

سوى وردة بيضاء تشبهني).

ليطل «نهار مشوب بالغبطة»ص٧٤، أحمر العينين من فرط السهاد والسهر.

وهي غبطة حسية وروحية سرعان ما تنقلب الى تبكيت حين يتداعى الشرق العربي الى الرأس المجهدة صدئا.. غارقا في النعاس والذباب، مما يضطر معه الشاعر الى توقيع: «رقصة الطاووس الأعمى» على حطام تاريخي، وحريم متثائب، وكتب صفراء معصوبة بضمادات المكسورين والمرضى، وخرق الحيض المستعملة! وهكذا يجيء الحاكم:

– (أجئ كالرعد

محمولا

على فوهة المستحيل

اسكب الغضب النظيف

في مرمدة زرقاء

وأدخن تاج العروس

تحت سقيفة الكون). ص٧٧

وهو أحد قهاسات الفقدان والغياب على نص نزار قباني: «حوار مع أعرابي أضاع فرسه»:

– (... وجلدت الهمزة في لغتي وجلدت الياء

وذبحت السين وسوف، وتاء التأنيث البلهاء

والزخرف والخط الكوفي، وكل ألاعيب البلغاء

وكنست غبار فصاحتنا

وجميع قصائدنا العصماء....)

وليس من شك في أن الصور ذات الميسم والنزع السوريالي، والصور القائمة على المفارقة والباروديا، و«الخيبات الجليلة»، والديوان حفيل بها بما لا يقاس، تشكل مجتمعة ومتجاورة، دبابيس ناخسة تقض المضجع، فتحرم نعمة السكون والصفاء، فلنتمثل بعضها على سبيل التزكية والحجة، علما أننا نقترف جرما في حق الكتابة التي لا تكون إلا وحدة مندغمة العناصر، ونسقا مبنينا:

– يقطف من منحدرات العطش

رعشة الندم الأخيرة

– دنف الأتقياء

ونبل الغواني

– ناوليني شفتيك

كي أنعم بافتضاض الهواء

– عجوز يتهادى

وغراب يطفيء الأعاصير

في عيون الرعشة..

قتامة تقود صبية حدباء

– ثمة دوما اغتصاب عابر

يدفع بالعربات الذاهلة

إلى مسكن البداهة..

لقد اخترنا لهذا الفصل عنوانا فرعيا كما هو بين: عطور ودبابيس، اخترناه، وفي البال والخاطر، ان العطر ناتج الوردة، وانه دون الوردة، الشوك/ شوكها والسياج، وأن الذاكرة تنتشي لحظات مسروقة– في غفلة– عن عين الزمن– لتستفيق على دبابيس وإبر ونمال تركض في الدم والشعر والحياة.

٥ - على سبيل الترصيع والتوديع:

عودا على بدء أقول: لا ينبغي تجاهل حقيقة أضحت في حكم البداهة والمسلمات لفرط ما أثيرت في المحافل وتعاورتها الاقلام والاقدام حتى، وهو أن الشعر قادر، إن لم يكن على تغيير العالم، فعلى قبوله واحتماله بالمراهنة الدائمة على الغد الريان.. والانتظار الذي يحمل بشارات الأمل وإرهاصات التحول نحو الخير والمحبة بعد الحرب والاظلام. إن الشعر هو نداء خافت وعال في آن، للانسان فينا من أجل أن نشنق الحيوان المستشرس، والوحش المسخ الذي يسكننا حتى يصبح في طوقنا البناء الجماعي لكاتدرائية شاهقة الحيطان خضراء الأحلام، زرقاء النوافذ والممرات والمرايا، ولقبة وسيعة رحيبة تحفها الملائكة، وتملؤها الترانيم والمزامير والطيور.

لقد «تساءل مرة هانريتش هاينه» إن كان الشعر مرض الإنسانية (مثلما هي اللؤلؤة مرض المحار المسكين؟).

وحين يكون «هاينه» على حق، فان هذا المرض فريد من نوعه، بل هو جميل، من أكثر الأمراض جمالا، ولم نكن– يوما– بحاجة الى الجمال مثل حاجتنا إليه الآن، هل الشعر جمال محض إذن، أم ثمة نفع يرتجى منه؟

نعم، الشعر مفيد دائما، مفيد لأنه جميل».

(الشاعر الألماني مارسيل رايش رانسكي)

عن ترجمة لصلاح الدين عبد اللطيف

الأسس الفلسفية

لما بعد الحداثة

فخــــــري صــــالح *

ليس هناك ما بعد حداثة واحدة، بل هناك ما بعد حداثات، لكنها تشترك جميعا في بعض الأسس النظرية وصلات النسب بأفكار عدد من ملهمي الفكر الغربي المعاصر في نهاية القرن العشرين، وعلى الرغم من أن تعبير ما بعد الحداثة استخدم في الثلاثينات من هذا القرن في نص كتبه الإسباني فردريكودي أونيس، إلا انه استخدم للمرة الأولى بصورة منهجية في حقل الدراسات النقدية في أمريكا: أي في كتابات كل من إرفنغ هاووهاري ليفين وليزلي فيدلر وايهاب حسن. فما بين ١٩٦٣– ١٩٦٧ بدأ الجدل حول ما بعد الحداثة يعلن عن نفسه في الأدب والفنون والعمارة فنشر ليونارد ماير دراسته «نهاية عصر النهضة» (في مجلة هدسون ريفيو، ١٩٦٣)، ونشر إيهاب حسن مقالته «تقطيع أوصال أورفيوس» في مجلة «أمريكان سكولار»، (١٩٦٣) كما نشر كتابه «أدب الصمت» (١٩٦٧)، ونشرت سوزان سونتاج مقالتها الشهيرة «ضد التأويل» (١٩٦٤)، ومقالة ثانية بعنوان «ثقافة واحدة وحساسية جديدة» (١٩٦٥)، كما نشر ليزي فيدلر مقالته «السلالة الجديدة» (في مجلة البارتيزان ريفيو، ١٩٦٥)، ونشر روبرت فينتوري مقالته «مبررات عمارة البوب» في مجلة «الفن والعمارة»، (١٩٦٥).

ويرى ليونارد ماير في مقالته التي ذكرناها سابقا أن علم جمال جديدا قد ولد في هذه الفترة، وهو يدعي أن هذا العلم يتضمن انكارا لمبدأ السببية والمعنى التقليدي، وتشجيعاً لفن لا يهدف إلى غاية محددة، في علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء من حوله، لم يعد مركز الكون، ولهذا يدعونا إلى الاستمتاع بإحساسنا بالأشياء كما هي، من خلال إعادة اكتشاف الواقع والتمتع بالصوت كما هو، واللون كما هو، والوجود كما هو، أما ليزى فيدلر فقد تحدث عن ولادة فن ديمقراطي جديد يستطيع رأب الصدع بين الثقافة الرفيعة High Culture وثقافة الجماهير Mass Culture ويستطيع تفكيك «الاستقلالية» النخبوية للحداثة.

وهكذا وفي سياق تطور فكرة ما بعد الحداثة في الستينات دعا كل من إيهاب حسن إلى فن غير شفاف يقاوم الاستهلاك والتأويل: فن يوجد في العالم كسطح حسي Surface Sensuous SurfaceSensuous وذلك في إطار ما سماه «جماليات الصمت»

ومع أن الجدل بشأن مفهوم ما بعد الحداثة بدأ في الستينات في النقدين الأدبي والثقافي في أمريكا، فقد امتد هذا الجدل إلى حقول معرفية أخرى، وقد أعلن تشارلز جينكس، وهو أحد المنظرين الأساسيين لما بعد الحداثة في العمارة، ان المصدر الأساسي الذي استقى منه فهمه النظري لفكرة ما بعد الحداثة هو النقد الأدبي. وحسب جينكس فان إيهاب حسن كان هو بالفعل من عمد مفهوم ما بعد الحداثة ووفر له نسبا. يصادق على كلام جينكس ما ذكره جان فرانسوا ليوتار في كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» (١٩٧٩) من أن عمل إيهاب حسن هو المصدر الأساسي الذي نبهه إلى أهلية مفهوم ما بعد الحداثة.

لكن مشروع ما بعد الحداثة بدأ منذ السبعينات يتطابق مع مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، من خلال أعمال رولان بارت، الأخير، وجاك دريدا وجاك لاكان، ويعد بعض مؤرخي ما بعد الحداثة أن ترجمة كتاب جان فرانسوا ليوتار «الوضع ما بعد الحداثي» على الانجليزية عام ١٩٨٤ هو لحظة تطابق بين المشروعين ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. وفي سياق هذا التطابق يرفض منظرو المشروع ما بعد الحداثي تصور الفلسفة التجريبية للغة الذي يقول إن

* ناقد ومترجم من الأردن.

اللغة تمثل الواقع، ويرون، على النقيض من ذلك، أن اللغة لا تعكس العالم بل تقوم بتأليفه، إنها تعمل على تحريف المعرفة وتشويهها، وذلك من خلال الشروط التاريخية والبيئة التي يتم ضمنها استعمال اللغة.

ضمن هذا التصور يدرس ليوتار في كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» الذي عد بحق العمل الأساسي الذي رسخ مفهوم ما بعد الحداثة وأثار جدلا متواصلا حول التصورات النظرية لفكر ما بعد الحداثة، وضع المعرفة في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، وحسب ليوتار فقد أصبحت المعرفة سلعة من بين سلع أخرى، وأجبر العلم على التخلي عن وظيفته الأصلية السابقة، التي اعطيت له في زمن الحداثة، ليصير آلة في يد القوة، لقد أصبح العلم ما بعد الحديث أداتيا، وتغير معنى كلمة «علم» ليقوم الأخير بإنتاج لا المعروف بل غير المعروف، لكن إذا كان العلم الحديث سعى إلى إنتاج تمثيلات ثابتة لا زمنية للعالم، فان العلم ما بعد الحديث يتخلى عن التمثيل، ويسعى إلى خرق الإجماع الذي يوهم به العلم الحديث، بهذا المعنى فان ليوتار يفكك أسطورة العلم وموضوعيته انطلاقا من شكه فيما يسميه الحكايات الكبرى Metanarratives أو Grand Narratives، أي تلك الحكايات التي يفترض أنها تمثل الحقائق الكونية التي تدعي الحضارة الغربية أنها تنطوي عليها، وتستند اليها في تحقيق مشروعيتها الموضوعية! وقد اتخذ ليوتار من تفكيك واحدة من هذه الحكايات الكبرى (أي العلم الغربي الحديث) سبيلا للتشكيك بأخواتها من الحكايات الكليانية التي روجت لها الحداثة الغربية. فما الحكايات الكبرى التي يعارضها ليوتار؟ انه يذكر عددا من هذه الحكايات مثل: ديالكتيك الروح، وعلم تأويل المعنى، ومبدأ تحرير العقل، ومفهوم خلق الثروة... الخ، وينبع رفضه لهذه الحكايات من كونها مجرد حكايات لا تكتسب أية أفضلية على غيرها من الحكايات، وخصوصا على الحكايات الصغرى للأفراد، ولكونها لا توفر أية مشروعية للمعرفة، فالتقدم في حقل العلم والتكنولوجيا لم يعد يتطلب أية مشروعية من خارجه. إن ما تحققه العلوم والثورات التقنية على الصعيد العملي كاف بذاته ولا يحتاج لابتداع أية حكايات رمزية لإسباغ المشروعية عليه. وهكذا نرى كيف أن قبضة الحكايات الكبرى قد تراخت في عصر ثورة تكنولوجيا المعلومات. ومن ثم فان حكايات كبرى مثل الماركسية والتقدم والإجماع الحر، والعلم الموحد قد فقدت شرعيتها في مجتمع ما بعد الحداثة. وحسب ليوتار فإن مجتمع الكمبيوتر ليس محاطا بقفص حديدي يمنع التواصل بين أفراده، ولذلك لا ضرورة لنشر حكايات رمزية كبرى في مثل هذا النوع من المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا.

ان ليوتار لا يثق بالنظريات الكلية أو السلطات التي تحاصر البشر، وهو يفضل من ثم نوعا من المقاربات العملية (الأداتية) للفعاليات السياسية. بالمعنى الواسع لكلمة سياسة، ومن ثم فان نظريته السياسية قائمة على الاعتقاد بأن الحكايات الصغرى للأفراد قادرة على تحدي الأنظمة السياسية المستبدة. ومع انه يعترف في كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» بأن المعرفة ما بعد الحديثة هي أداة في يد القوة، إلا أنه يشير إلى كونها تقوم بتهذيب حساسيتنا تجاه الاختلاف وتعزز قدرتنا على تقبل ما هو غير قابل للقياس. إن مبدأ هذه المعرفة يتمثل لا في وضعية التناظر التي يسعى الخبراء إلى الكشف عن وجودها، بل في «مغالطات المخترع» Inventors Paralogy..

انطلاقا من التحليل السابق لوضعية المعرفة ما بعد الحديثة يشير ليوتار إلى أن ما بعد الحداثة هي ما بعد ميتافيزيقا، ما بعد صناعية، وهي ذات سمات تعددية، وهو يضع من ثم برنامجا لما بعد الحداثة يأخذ في الحسبان ثورة تكنولوجيا المعلومات داعيا إلى خلخلة الاستقرار الذي تتمتع به المؤسسات والشركات المتعددة الجنسية، مناديا بفتح بنوك المعلومات لكل من يريد استخدامها.

نستنتج مما سبق أن المعاني السياسية الضمنية، التي يقود إليها تحليل ليوتار لوضعية العلم ما بعد الحديث، تتمثل في القول بأن الإجماع Consensus هو نهاية الحرية ونهاية الفكر، فيما يؤدي خرق الإجماع Dissensus إلى ممارسة الحرية والتمتع بحرية الفكر، وكذلك إلى توسيع آفاق الإمكانات والطاقات التي ينطوي عليها الكائن.

إلى هنا يبدو مشروع ليوتار ما بعد الحداثي ذا طابع تقدمي. إنه يدعو إلى ديمقراطية الحصول على المعرفة، لكن الأسئلة التي تطرح نفسها على تصورات ليوتار النظرية هي من قبيل: هل يتأثر المجتمع الرأسمالي الغربي المعاصر بتغير أنماط المعرفة وأنماط الإنتاج والاستهلاك؟ ألا نرى في العالم المعاصر تغول ظواهر عدم المساواة الاجتماعية والتضخم الاقتصادي وازدياد البطالة وفساد الديمقراطيات ومحاولات الهيمنة الاقتصادية والثقافية؟ إن أسئلة مثل

هذه تضع بين قوسين دعوة ليوتار إلى ديمقراطية الوصول إلى المعرفة.

مع بداية الثمانينات أخذ مفهوم ما بعد الحداثة يستخدم بثلاثة معان: للاشارة إلى المرحلة الثقافية التي نعيشها والتي توصف بتعبيرات قيامية Apocalyptic؛ وبوصفها ممارسة جمالية تمزق فرضيات تسليع الثقافة Commodification of Cilure من خلال ما يسمى «سياسات الرغبة»؛ وأخيرا بوصفها نقدا لفرضيات عصر التنوير أو خطاب الحداثة وأسسه المتمثلة في الإيمان بالعقلانية الكونية الطابع.

ومن الواضح أن التصورات السابقة نابعة من الإحساس بعدم كفاية نظريات التنوير الخاصة بالمعرفة والمنهجيات العقلانية التقليدية أو التجريبية. هناك بالطبع ما بعد حداثات لكنها تنطلق من فهم معين يرى أن أشكال المعرفة والتمثيل Representation التي ورثها الغرب الحديث عن عصر التنوير، تمر بتحول أساسي. إن الحداثة تلفظ أنفاسها في الغرب بسبب التحولات الاقتصادية العنيفة التي تدخلنا في عصر جديد من التطور السريع لثورة تكنولوجيا المعلومات، ومن أشكال الاستهلاك والاقتصاد المعولم. وتهز هذه التطورات الاستقرار العتيق لمفاهيم مثل «الأمة» و«الدولة» و«الطبيعة الإنسانية». وكما عبر المؤرخ البريطاني الشهير أرنولد توينبي في كتابه «دراسة في التاريخ» فان عصر ما بعد الحداثة في الغرب سيهيمن عليه القلق واللاعقلانية وفقدان الأمل والعجز. في عالم ما بعد الحداثة إذن سيضل الوعي ويصبح عاجزا عن التمسك بمفاهيم العدالة والحقيقة والعقلانية التي تقوم عليها الحداثة الغربية. إن الوعي نفسه يصبح بلا مركز ويصير مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية. أما الفن فيصير لا تعبيرا عن الروح الإنسانية بل مجرد سلعة، فيما تفقد المعرفة مهمتها النقدية، وتصبح مجرد وظيفة.

بمثل هذه القدرة على التنبؤ يتوصل توينبي إلى مصير الوعي في عالم ما بعد الحداثة قبل أكثر من ثلاثين عاما من انتشار المفهوم وشيوعه على الألسنة.

ردا على انهيار ما يسميه جان فرانسوا ليوتار «الحكايات الكبرى» يعلي الكثيرون من دعاة ما بعد الحداثة من شأن الجمالي The Aesthetic بوصفه بديلا للعقلانية الديكارتية والكانطية، لكنهم يفعلون ذلك بطرق مختلفة، ان بعضهم ينادي بتطوير ما يسميه «سياسات الرغبة» Politic of Desire قائلين بأن العقلانية فشلت ومن ثم ينبغي العودة إلى الجسد. أما البعض الآخر فيفضل الرد على انهيار الحكايات الكبرى في التاريخ، وانهيار مفهومي العدالة والمساواة، اللذين يستندان إلى فكرة العقلانية الكونية، من خلال تطوير استراتيجيات محددة متصلة بسياق التجربة، أو الاعتماد على معالجات موضعية تستند إلى مفهوم «ألعاب اللغة». وفي النسخة الأخيرة من نسخ ما بعد الحداثة يجري إهمال مفهوم الحقيقة والنتائج المترتبة على هذا المفهوم، وفي هذا السياق من التفكير ما بعد الحداثي يحل مفهوم خرق الإجماع محل مفهوم الإجماع، وتقوم المقاربة الجمالية للعالم بتحريرنا من عنف المفهومات الكلية «منطق الشبيه» الحداثي مقابل «منطق المختلف» ما بعد الحداثي.

يتطابق مشروع ما بعد الحداثة، في بعض جوانبه، مع ما تسعى إليه النظرية الأدبية والفلسفة والعلوم الاجتماعية في الوقت الراهن، وتشترك هذه الحقول المعرفية مع ما بعد الحداثة فيما يمكن تسميته بـ«أزمة التمثيل» حيث لم تعد الأشكال القديمة للتعريف والتنسيب وإعادة تمثيل اللغات الفنية والفلسفية والأدبية، وكذلك لغة العلوم الاجتماعية، صالحة، كما انها تنبه كذلك الى مسألة تحلل الفواصل بين اللغة وموضوعها، وانحلال الثنائيات التقليدية بين الشعبي/ النخبوي، والذات/ الموضوع، وكذلك سقوط الجدران التي تعزل حقولا معرفية، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي، عن بعضها بعضا.

يعيدنا الكلام السابق على مشروع ما بعد الحداثة إلى الجذور المعرفية التي يتردد صداها في الأسطر السابقة، إنه يعيدنا إلى فكر الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر الذي ينتقد الديكارتية بوصفها المنهجية المؤسسة للحداثة والتي يرى أنها انتجت عنف الغرب كله، ويشير إلى أنها غير كافية لتكون أساسا للمعرفة. ويستنتج هايدجر أن الفرضية الديكارتية التي تقول بالفصل الحاد بين الذات العارفة والموضوع غير الفعال Object Inert الذي هو موضوع المعرفة، قاد إلى عالم أصبح فيه نموذج العالم المتعالي المنفصل، الذي يتأمل موضوع معرفته من عل، هو النموذج الممثل للوجود، وهكذا بدلا من أن نختبر نسيج العالم، الذي نوجد فيه، نقوم بمراقبته بوصفه مادة خاملة نتعامل معها كسلسلة من الثنائيات التي يولدها الانقسام الحاصل بين الذات والموضوع (والعقل- الجسد، الروح- المادة، العقلانية- العاطفة، الذكورة- الأنوثة، إلخ هذه

الثنائيات). ان الحداثة، بهذا المعنى، تصبح انكارا لمعنى وجودنا في العالم؛ ومن ثم تصبح جميع العلاقات أداتية الطابع
بديلا عن منطق الثنائيات الديكارتية يقترح هايدجر شكلا من أشكال الوجود في العالم يعتمد على التموضع فيه .Situatedness ومن ثم توفر العلاقة الجمالية، بالنسبة لهايدجر، بديلا للمنطق، أو المنهج، الديكارتي، ان الشعر يسمح لنا بنوع من «استعراض الوجود» بصورة ترفض الصيغ المفاهيمية التي تفصلنا عن العالم، انه يذكرنا بضرورة ان نكون آخرين، وأن نكون في اللغة، إنه يعلمنا التواضع، ويدعونا إلى الانصات.
هناك جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة ينبغي إلقاء بعض الضوء عليه، وهو التشديد على ضرورة تذويب الفواصل بين الثقافة الرفيعة High Culture والثقافة الجماهيرية Mass Culture وهي دعوة تتطابق مع الهجوم على نخبوية الحداثة في الأدب والفن وتحول الحداثة الى مؤسسة جامدة.
ينقل فردريك جيمسون عن تشارلز جينكس قوله ان العمارة ما بعد الحداثية تميز نفسها عن العمارة الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على أولويات الشعبوية، ويستنتج جيمسون ان ما يعنيه «هذا الكلام، في سياق العمارة بخاصة، هو انه في الوقت الذي تسعى الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في عمل كوربوزييه ورايت، الى تمييز نفسها، بصورة جذرية، عن نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه (...) فان البنايات ما بعد الحداثية تحتفل، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية».
لا يقتصر الطابع السابق على فن العمارة فقط بل انه يفرض نفسه في الأشكال الجديدة الطالعة من الثقافة التجارية والسلع الفنية المختلفة مثل برامج التليفزيون والأفلام السينمائية والكتب الأكثر مبيعا وفي موسيقى شونبيرج وكيج، وفي فن التصوير والفن التشكيلي... الخ. ويرى جيمسون أن «الفنانين الجدد لم يعودوا يقتبسون مواد او كسرا او موتيفات من ثقافة الجماهير أو الثقافة الشعبية ليطعموا بها عملهم (....) بل إنهم يمتصون هذه المواد في عملهم الى الحد الذي لم تعد فيه المقولات النقدية والتقييمية (التي تأسست بدقة وحرص على التمييز بين ثقافة الحداثة والثقافة الجماهيرية) قادرة على أداء وظيفتها».

إن هدف ما بعد الحداثة، في وجه من وجوهها، هو مزج «الفن» بـ«الحياة». مزج الاشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة. وسوف يعيدنا هذا الى ايهاب حسن مرة أخرى الذي يجمل في كتابه «الانعطافة ما بعد الحداثية» (١٩٨٧) السمات الملازمة لما بعد الحداثة.
يقول إيهاب حسن إن سمات الحداثة هي «اللاتوجه Indeterminacy أو بالأحرى ملازمة اللاتوجه، أعني الاشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها: الالتباس، الانقطاع، هرطقة الخروج على المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحويل التشويهي، والمفهوم الاخير يدل وحده على دزينة من المصطلحات الراهنة حول التهديم: اللا-إبداع، التحلل، التفكيك، اللامركزة، الانزياح، الانقطاع، التقطع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكليانية، اللاشرعنة- إذا وضعنا جانبا مصطلحات تقنية أخرى تشير الى بلاغة المفارقة، والشرخ والصمت، وفي القرار من جميع هذه العلامات تتحرك إرادة واسعة باتجاه التهديم، فتؤثر على كتلة السياسة، وكتلة المعرفة، وكتلة الايروتيك، والباطن النفسي الفردي، أي كامل الكون الخطابي في الغرب».
إن إيهاب حسن يجمل في التوصيف السابق جميع المعاني الدارجة في الخطاب الغربي لما بعد الحداثة التي تبدو، كما هو ظاهر في السمات الملازمة لهذه الظاهرة الفنية- الفلسفية- الاجتماعية، محتشدة بـ«المفارقات والتشظيات (...) والغيابات والتمزقات (...) والنزوع الى أشكال معقدة من الصمت». بتعبير إيهاب حسن.

المراجع

١ -

Hans Bertens, The Idea of the Postmodern: a history, Routledge, London, 1995.

٢ -

Roy Boyne and Ali Rattansi (editors), Postmodernism and .
Society, Macmillan, London, 1990

٣ -

Patricia Waugh, Postmodernism. A Reader, Edward Arnold, London, 1992

٤ -

Stuart Sim (editor). The Az Guid to Modren Literary and Cultural Theorists, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, London, 1995.

٥ - إيهاب حسن، نحو مفهوم لـه ما بعد الحداثة»، ترجمة: صبحي حديدي، مجلة الكرمل (رام الله). العدد ٥١، ربيع ١٩٩٧.

٦ - فريدريك جيمسون، «سياسات النظرية: المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة»، ترجمة: فخري صالح، مجلة الكرمل، العدد ٥١.

تكور الصلصال والنعـــناع في عزلة الرّمان

نضــــال حمـــــارنة *

(سر الكتابة
إنها حرة
تعصى إذا ألححت
وتأبى إذا أقسرت
وتنأى إذا اشركت)

من – محيطات – عزلة الرمان–

«عزلة الرمان» جديد توهجات الشاعرة البحرينية حمدة خميس. المجموعة الشعرية تبدأ بالسرائر وتنتهي بالافتتان.. بين طياتها يتنافس قلق إشكالي مشروع، يعكس واقع تسعينات القرن العشرين الذي تسارعت فيه الأحداث، المفارقات، الفواجع، دون أن تعطي فرصة لالتقاط الأنفاس.

(هذه الكآبة
لا ينوء
بثقل وطأتها
بلد !!
زبد .. زبد!)

تقدم لنا حمدة خميس في «عزلة الرمان» رؤى غير تقريرية تنتهي بتساؤلات متشابكة، باحتمالات متعددة، تبدأ بالصوت الواحد حتى تصلنا معها بالصوت الجمعي– نا– الذي يمثلنا جميعا متجاوزة– نون النسوة– كعادتها وراغبة في الحوار الديمقراطي الهادئ مع الآخر.. وإن اختلفت وجهات النظر.

(نأتلف
قلت لي
نأتلف
قلت لكننا
في مسالكنا للهوى
نختلف!)

تبدأ أغلب القصائد في تنغيمها المنخفض أو المستوى– بالجمل الاثباتية– ثم يتصاعد هذا التنغيم رويدا رويدا ليتصاعد معه الايقاع، وأحيانا تضع بعض الفقرات التنفسية في الوسط وأغلب الأحيان تختم هذا التصعيد دون حسم تضميني مضيفة إليه (اشارات التعجب) تاركة المتلقي أمام احتمالات قد لا يجد حلا لها أيضا، هكذا تحض المتلقي على التأمل وتثري التوتر الدلالي للنص:

(لتبق السلاسل
مشنوقة
على الجدار
والميزان متأرجحا
بين العدالة
والغياب!!)

أستثني من المجموعة قصيدة (أحبك كل هذا الحب) وأخص نصفها الثاني فقد طغى التنغيم المنخفض والتكرار لبعض المقاطع– أجل أمي.. نعم أمي.. أحبك

* كاتبة من فلسطين.

كل هذا الحب. ربما أرادت الشاعرة بتكرارها التأكيد على موقف لن تتراجع عنه. لكن التضمين الاثباتي والتكرار عادة ما يؤديان الى خفوت التوتر الدلالي ويخففان من تأمل المتلقي.

لم تكتب حمدة خميس الحنين المحايد، بل بخصوصية شديدة كتبت تجليات- الإنسان البحريني المنفي- كأنها صقر يكابد ويعاند هذا- المنفى- الفعل المفروض عليها، والخيار الذي لا بديل عنه. هذا التناقض بدا واضحا في النص الشعري. الوجع المسطور على الورق والمشطور في داخلها في آن معا.

في قصيدة (أسئلة الكمد) تطرح تساؤلا مرا وجريئا:

(ما الذي يجعل الأوطان
على نكرانها
أغلى
ويجعل أهلنا فيها
على جفوتهم
أحلى.....)

ثم تطرح تساؤلا صراعيا ذاتيا مؤلما، رغم خصوصيته يحمل بعدا انسانيا يزيد غنى التوتر في النص:

(لماذا كلما عدنا إلى الأوطان
ينازع روحنا فيها
حنين جارف كالسيل
للهجرات؟)

في نهاية القصيدة تستكمل عمق الصراع الداخلي في ظل وحدة المحور الواحد لتصل بنا الى تعارض حتمي ينتصر فيه (الواقع المفروض) المؤسي والمحزن حتى غدونا نهلل لخسائرنا؟

(ونهتف من غربة تشتد
ومن غربة تمتد
ومن هول ما يثقل الأرواح
إذ تصبو الى الأسمى
نهتف من فدائحنا
الله !
ما أجمل المنفى؟!)

تميزت (أسئلة الكمد) عن باقي قصائد المجموعة من بدايتها الى نهايتها بتنغيم صاعد، وصدق عميق مؤثر، وصل إلينا صوت الشاعرة قويا جسورا. نجحت في إخراج تعب الصراع الجواني الممتد في داخلها.

تجلى تناص المجموعة مع الطبيعة في الخليج العربي البحر بأعماقه بشطوطه وسماواته، النباتات الصحراوية، النخيل، الطيور، الزهور.. وتماهي الشاعرة معها في كثير من الأحيان، مما أضفى على تضمين النصوص بعدا رومانسيا رقيقا سار بتواز مع أدواتها الفنية المستخدمة فهي تتحدث الى زهرات الفل في ساعات الوحشة.. والوحدة.. بعدها تبلغنا في (يأس الندى):

(هذي أنا
وليس يبلغ
منتهاي
سوى ما شادت الروح
من يأس شفيف
كالندى
واستأنسته!)

إلا أن القصائد رغم شفافيتها ورومانسيتها مليئة بروح الرفض، بالتساؤلات الحارقة، بالهم الخاص المرتبط بالهم العام.. بهذا التيه الزمكاني والروحاني للمبدع العربي الحر:

(وأنت
إلى أي أرض تؤوبين
إذا لاح ظل الهجير
على تيهك المر:
وضاقت عليك الحدود
وضاق
بخفق الجناح الفضاء؟!)

استطاعت حمدة خميس كمبدعة أن تعكس همومنا.. مواجعنا بوعي جمالي أخاذ، استخدمت لغة بسيطة غير مراوغة تقترب من تكوين اللغة العادية لكنها

تقبل الاحتمالات وتبتعد عن الالتباس المترف. حتى الترادف نادر، ورد بوضوح في قصيدة (ميلودي الى ملوكي) المكتوبة في أمريكا.

(وهواء مدينتهم
ألطف من خطو صبايانا
إذ يثقل كاهلها الغض
ما تحمل من طلسمنا الفظ.
حاء
راء
ألف
ميم
ثمة حرف آخر في روح الطلسم
حينا يصبح يأسا
وحينا تاء للتحريم!)

بدأت هذه القصيدة من خلال دراما وصفية للمدينة الأمريكية وهالتها الحضارية، طرحت حمدة خميس من خلالها ومن موقع الندية مفهوما انسانيا عميقا نابعاً عن وعي اجتماعي وسياسي لمفهوم الاستغلال ولفكرة الخوف:

الخوف هنا سيد هذي المدن الحرة!
(حيث يرابط في الطرقات
وفي الشرفات
وعند رتاج الأبواب
خوف القتل
وخوف النهب
وخوف الفض.)

ثم تستكمل فكرتها رابطة ببراعة بين خوفنا وخوفهم، مدننا ومدنهم لتؤكد وان تعددت المخاوف فالمسبب واحد:

(الخوف تصنعه المدن الشاهرة الانياب
وتصدره
عبر البحر وعبر الجو
وعبر البر
إلى مدن أترعها الخوف
فقفت ترقب لقمتها
مثل صغار الهرة!)

لتصل الى نتيجة أن تلك الحرية صنف من أصناف التطويع

(ليس لك في مدن الحرية
إلا وهما يتهاوى
وصدى يرتد إليك:
آ.. ا.. ا.. ا.. ه)

أحيانا يشوب الجملة الشعرية اصطبار اليأس المؤقت، العزلة الأسى، لكن التمرد بائن في حروف السواد، دون عنف ظاهر كأنه نزف داخلي كأنه صرخات في عتم الليل.

(... وأكور الصلصال والنعناع
بين الليل والغبش الشفيف
وأرى استدارات
النهار!)

هكذا بروح الأمل من جديد.. عن طريق الفن والابداع تستعاد.. ترى العالم.. الواقع.. الحياة.. مفعمة بحرارة الرفض لكل ما هو موحش ومحزن.

(فتبتل وحشتنا بالندى
كأن لم يمر
علينا القتام.)

فنراها لا تكتفي بالندى، رغم آلام الواقع ورغم الصعوبات، فهي تمتلك وعي الضرورة:

(ها حبة حب
تشهق في تربتها.)

من «عزلة الرمان» من حبر الروح! تملك قوتها:

(في مجرى التيه هي
في البحر المائج
في الوقت الصعب
في السعفات
وفي....
حضرتها!)



إلى الصــــوت

عبدالمنعـــــــم قــدورة *

الكتاب وعاء مليء علما وظرف حشي ظرفا وإناء شحن مزاحا وجدا.. إن شئت عجبت من غرائب فرائده وإن شئت ألهتك طرائفه وإن شئت أشجتك مواعظه.

الجاحظ في كتاب الحيوان- القرن الثالث الهجري.

عرفت الدكتور حسام الخطيب قبل ثلاثة عقود وتحديدا عام ١٩٧٠م إبان دراستي الجامعية، ومثل أبناء جيلي كنا ننظر الى حسام الخطيب لا كأستاذ يلقي علينا المحاضرات الأكاديمية بقدر ما لفتنا فيه من التفرد والتميز في فضائه ونمط سلوكه وتفكيره ورؤية الأشياء بجواهرها. كانت حقبة صعود العمل الفدائي الفلسطيني إثر نكبة حزيران ١٩٦٧ وحينها لم يكن حسام الخطيب ليحاضر بثيابه المدنية بل كان موشحا «بفلد» أخضر يذكر من أمامه بأن الأماني الوطنية ليست أحلام يقظة بقدر ما هي امكانات تدخل في إطار الواقع وتنتظر من يجعلها أحلاما جماعية وينقلها الى معنى الوجود جاعلا الواقع نفسه حلماً.

بهذه الأماني نشأنا. ننظر الى الكون والحياة بنظرة تقويمية منحناها من أستاذنا حسام. وكنت أتمنى أن يكون بسماته وعلمه وأكاديميته أحد أركان مخططي المستقبل العربي بيد أني عرفت بالتجربة أن الفرصة أتته منقادة وكان يصلح لها بيد أنه وقف خارج الاطار والمكان راكنا المواقع الرسمية لينكفئ الى دراساته وأبحاثه الأكاديمية.

وفق هذه المنطلقات كنت أتصفح كتاب من الصمت الى الصوت إبداعات أدبية ولغوية المهداة الى حسام الخطيب ٥٣٠ صفحة الصادر عن دار الغرب الاسلامي في بيروت عام ٢٠٠٠، فهذه المبادهة التي تتم لتكريم أكاديمي عربي تعد نموذجا يحتذى لتعميم ارهاصاتها لتشمل أعلام الفكر والأدب والمساهمين في نهضة الفكر العربي لتكريمهم في حياتهم وايصال رسالتهم في الحياة إلى الأجيال العربية.

ولعل أبرز ما يميز الإبداعات الأدبية واللغوية المهداة الى حسام الخطيب هي سمة الشمول وأنها تعبر بحق عن الجوانب الفكرية والإبداعية لحسام الخطيب قام بالإشراف عليها ناصر الدين الأسد- علي عباس علوان- محمد شاهين وساهم في كتابتها الدكتور ادوارد سعيد- ناصر الدين الأسد- أندريه ميجل- جابر عصفور- علي عباس علوان- محمد شاهين- عبدالعزيز المقالح- ابراهيم السعافين- عبدالملك مرتاض- علي جعفر العلاق- عبدالنبي اصطيف- أحمد درويش- ابراهيم خليل- عبدالرضا علي- عبدالمجيد حنون- سليمان العيسى- نهاد الموسى.

وتحمل هذه المساهمات الابداعية في تضاعيفها إشارة بليغة الى اجماع النقاد والمفكرين في الوطن العربي على الجهد والعطاء العلمي والأكاديمي لحسام الخطيب وتنوع مساهماته عبر انتقاء لجنة الإشراف لإبداعات تغطي أجناس الأدب لتحمل تغطية لمرحلة تحقيبية تجسد حالة فكرية ومنظومة دلالية.

الصمت والصوت وانبعاث الحياة:

ولعل النص الذي كتبه الدكتور ادوارد سعيد يختزل غائية الكتاب المهدى المعنون «من الصمت الى الصوت ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ» وهو نص شغوف بالحياة مليء بالدلالات كونه يشكل صدارة الأبحاث المهداة إلى علم من أعلام الأدب المقارن مثيرا في مضامين مقالته التواشج بين الظاهرة الأدبية والظواهر المعرفية الأخرى وعلاقة الأدب بالفنون وعلم

* باحث وأكاديمي من سوريا.

يتعين عليها ان تستمر في قص الحكايات لشهريار كي تمضي الليل وتوقف حكم الموت الذي فرض على جميع زوجات الملك. فاستمرار تردد الصوت الانساني ضمان لاستمرار حياة الانسان. وبالعكس، فان الصمت مرتبط بالموت ما لم تستطع- كما فعلت شهرزاد- أن تطيل الحياة ليس بسرد حكاياتها الأخاذة وحسب، بل أيضا بانتاج جيل جديد بالفعل، وهي تقوم بذلك في أثناء سردها الطويل، إذ نعلم في المقطع الأخير أنها أنجبت ثلاثة أبناء احضرتهم لشهريار استدرارا لرحمته، وقد نجت وعاش الزوجان واولادهما في سعادة وهناء.

غير أن عالم «ألف ليلة وليلة» الخرافي، القائم على استمرار الصوت المانح للحياة، ليس بعالم بيتهوفن وفاجنر اللذين خاضا في جدلية غير موفقة أبدا، دون أي احتمال للخلاص او الفرج المستديم. وبقي على موسيقي توماس مان Thomas Mann الألماني في القرن العشرين، أعني ادريان ليفركون Adrian Leverkuhn أن يضع نهاية للقدر المشؤوم الكامن في تصوير سابقيه للصوت والصمت. وأن يعلن في الصفحات الاخيرة من «الدكتور فاوستس Doctor Faustus» أنه عازم على استرداد السيمفونية التاسعة. وليفركون شخصية شديدة المجازية- ربما كانت مجازية أكثر مما يجب ومن ثم أكثر تهيجا مما ينبغي- تمثل ألمانيا ما بعد حركة الاصلاح الديني، كما تمثل الثقافة الألمانية المهيمنة التي تبدو انجازاتها في الموسيقى واللاهوت والعلوم أو السحر للكثيرين رمزا لمسيرة هذا البلد المشؤومة في القرن العشرين نحو الاشتراكية القومية وتدمير الذات.

التراث والمجتمع الجديد:

ويكتب ناصر الدين الأسد عن التراث والمجتمع الجديد فيؤكد أن موضوع «التراث والمجتمع الجديد» من الموضوعات التي كثر الحديث عنها في كل عصر وأمة. فهو موضوع قديم- حديث، يتمثل- من أحد جوانبه- في هذه المعارك المتعاقبة في كل عصر بين «القديم» و«الجديد» وبذلك لا ينحصر في جيل دون جيل ولا يختص بزمن دون زمن.

وإذا قصرنا حديثنا على أمتنا وحدها، رأينا هذا الصراع يبرز أمامنا واضحا منذ كان لنا تراث معروف:



الاجتماع والجيولوجيا والتاريخ وعلم النفس فالدكتور سعيد يبدأ بحثه مقررا أن من أهم مظاهر تصميم فاغنر لدار أوبرا بايرويت Bayreuth Festspielhaus وأبلغها أثرا وهدة الأوركسترا الغائرة الخافية تماما عن الأبصار، ولم يكن همه منصبا فقط على إخفاء شيء مرئي يستأثر بانتباه جمهوره- وكانت جوقة الموسيقيين في كل مسرح آخر في ذلك الوقت مقحمة بين المشاهدين والمسرح- وإنما كان همه ايضا ان يخرج صوتا تتكامل فيه الأصوات والآلات في تآلف لم يسبق له مثيل. وكان صوت بايرويت، كما وصف فيما بعد، دافئا غامرا شاملا لا مكان فيه للاستهلالات الحادة والتفجرات الصاخبة. وعندي أن أكثر ما يسحر في صوت بايرويت هو كيف أن فاجنر يستطيع، في هذه الأوبرات ذات البدايات الناعمة الموحية دون إلحاح، أن يجعلك تتخيل ما تكون عليه الحال في ساعة الابداع تماما كما بيتهوفن في رباعية الخاتم وغسق الآلهة.

وبطبيعة الحال فان كلا الموسيقيين يسمح لنا، رغم حسن نيتهما، بأن نفترض أن الصمت سيخيم مرة أخرى بعد عزف النغم الأخير، وهما في هذا واقعان في المأزق الذي وجدت شهرزاد نفسها فيه في «ألف ليلة وليلة». إذن

فقد كان أبوعمرو بن العلاء لا يعد شعرا إلا ما قاله الجاهليون والمخضرمون، حتى لقد قال عنه الأصمعي: «جلست إليه عشر حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي»، ويبدو أن عمرو تساهل وفرط حين نظر في شعر جرير والفرزدق فأعجبه بعضه، فقال: «لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته». ولكنه حين خشي على نفسه من التوسع فيما لا يعده شعرا وقف عند حد أبى أن يتجاوزه فقال: «ختم الشعر بذي الرمة»!. وجاء بعده تلميذه الأصمعي، فسلك سبيله، واختار مذهبه في تفضيل القديم والاقتصار عليه، وان كان سار بعده شوطا، فأدخل في عداد الشعراء بعض من جاء بعد ذي الرمة، ثم وقف وتحرج من التوسع، وقال: «ختم الشعر بابن هرمة».

ولا يجوز أن تؤخذ هذه الأحكام على ظاهر نصها، فما الى هذا قصد أولئك، على الرغم من تواتر الأخبار التي تروى عن عمر بن الخطاب وعنايته بالشعر الجاهلي، واعجابه بأبيات منه بعينها، وتفضيله لشاعر على شاعر. وكذلك كان أبوبكر عالما بأيام العرب وأنسابهم. رواية للشعر الجاهلي، يتمثل به في مواقفه، ويستنشد الشعراء ما قالوه في جاهليتهم واسلامهم. وكذلك كان جل الصحابة من الرجال والنساء. بل لقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يستنشد الصحابة الشعر ويسائلهم عنه، ويستعيد ما يستحسنه منه، ويبدي اعجابه ببعضه، وكان هؤلاء الصحابة يرون الشعر «ديوان العرب» وسجل مآثرهم، وكانوا يحضون على روايته ودراسته، بل كانوا يرون أنه من أسس ثقافتهم الإسلامية، فكثيرا ما كانوا يستشهدون على ألفاظ في القرآن بأبيات من الشعر الجاهلي ويرون أنه لا يفهم بعض ذلك إلا بهذا.

ومرت السنون، واشتد الصراع بين دعاة التمسك بالقديم وايثاره ودعاة هدمه وانكاره. وقام من ينظر إلى الأمر نظرة الحق بالمبرأ من الهوى المجرد من التعصب. فهذا الجاحظ يعلن رأيه واضحا في قوله: «وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان ».

وزاد ابن قتيبة من وضوح القضية فقال: « لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده، في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره».

وقال ابن رشيق: «كل قديم من الشعر فهو محدث في زمانه بالاضافة الى من كان قبله».

ويقرر الدكتور ناصر الدين الأسد ان تراث الأمة هو روحها ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تميت روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ، والامم كلها، مهما تكن فلسفتها الاجتماعية والاقتصادية، تحرص أشد الحرص على تراثها وتبذل جهودا كبيرة لإحيائه ونشره وبثه في نفوس ابنائها، بل ان بعض الأمم الحديثة تفتعل لنفسها تراثا تجمع أجزاءه تجميعا وتنفخ فيه نفخا لتتم له صورة تفيء اليها الأمة وتنطلق منها. فليس صحيحا ان الاخذ بأسباب الحضارة يستلزم هدم التراث. وقد انخدعت بعض الامم بهذه الدعوى فأصبحت كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى. وإنما الصحيح أن تقدم الأمة- حين تبدأ الحياة تنساب فيها- إنما يكون من داخل نفسها وينطلق من تراثها.

ويكتب أندريه ميجل الاستاذ في الكوليج دو فرانس عن صورة الصحراء في معلقة «لبيد بن ربيعة» فيرى انها واحدة من كبريات معلقات الجزيرة العربية في ما قبل الإسلام تمثيلا للثقافة البدوية والراموز البدوي. (من البحر الكامل، قافية «أمها».

فلئن كان هناك من شعر للصحراء، إنه هو ذا بعينه، ومن هنا ثراء الكلم التخصصي، والحفاوة بالاشارات إلى راموز للحياة؛ راموز يفترض المعرفة به مسبقا. ولكنها ليست الصحراء التي تحلم بها تصنعا أرواح انقطعت عن المدينة، ولا الصحراء الرديف المباشر للوحدة، أو الفضاء، أو الله في بعض الأحيان. فلئن كانت الصحراء حرية، إن ذلك عقبى انتصار: عقبى استراتيجية من ثلاثة فاعلين هم الصحراء بالطبع، والفرد، والجماعة. وللتعرف على قواعد هذه اللعبة، نلقي أولا نظرة على تنظيم هذه القصيدة الطويلة التي تدحض ما تردد كثيرا- بنوع من الجزم- عن أن الشاعر الجاهلي ينطلق على سجيته غير آبه بمسألة البناء.

وسواء أكانت المعلقة منطقية أم لا، فانها تتبع المخطط التقليدي للقصيدة الجاهلية بكل صرامة: بكاء على الديار التي عفت، والحبيبة التي نأت (..١. ١٩)، فنقلة خاطفة (٢٠- ٢١)، فوصف للناقة واستدعاء الصحراء (..٢٢. ٥٣)، ومن ثم الفخر والتغني بأمجاد الشاعر وجماعته (..٥٤. ٨٩).

إنها لوحة لا تطاق. والأدهى هو أن الصحراء، ولكي تجهز بانتصارها، فانها- بسخرية ماكرة مقيتة- لا تقوم إلا بعرض الصور الجميلة. فمن النظافة المفرطة للمكان المغسول بماء السماء.. الى حياة الخليفة المتجددة وشبابها.. الى السلام أخيرا حيث الحيوانات الرائعة حيوانات جنة أرضية طردت منها الحيوانات المفترسة. ومرة أخرى، يهرع اسم مكان لتقديم النجدة كما لو أننا بازاء السخرية نفسها. فـ«الريان» مشتق من الجذر «روي»، جذر الماء الخير الحي. ويستمر أثر هذه القصيدة الريفية أو القصة الرعوية المقلوبة- التي لا شيء فيها، ولا موضوع لها- حينا آخر في القصيدة ففي البيتين السادس عشر والخامس والخمسين يطل اسم الحبيبة «نوار»- ويشكل أدق «نوارة»، كواحد من أسماء النور- ليطيل النبرات اليائسة لهذا المهرجان الذي لا طائل منه: مهرجان العيون والقلب... مهرجان كل القلوب ما عدا قلب الشاعر. فما يهيمن- في آخر الأمر- ليس اللوحة الساحرة التي تقدمها الأرض، وإنما المشهد المؤسي الذي يحمله الشاعر في ذاته.. مشهد من التعاسة والحجارة التي يزودنا بمفتاحها- كما لو أن الأمر في احدى الواجهات- اسما المكان في البيت الأول «غول» و«رجام»، هذان الاسمان اللذان ربما توجب أن نضيف إليهما في البيت نفسه «منى» المشتقة من جذر يذكر بالمحنة والموت، والذي يحرص الشارحون على التحديد فيه، وأنه لا يتعلق بـ«منى» الأخرى، المكان المقدس المبارك قرب الكعبة.

أمل دنقل ووعي السقوط:

وفي قراءته لوعي السقوط في شعر أمل دنقل يرى جابر عصفور أن مبدأ الحركة ما بين الحاضر والماضي في قصائد أمل دنقل هو الوعي بالانهيار القومي الذي استجاب إليه شعره حتى من قبل وقوع كارثة العام السابع والستين. وهو الوعي الذي أدى الى رؤية اللحظة التاريخية لهذا الانهيار بوصفها لحظة السقوط، المساء الأخير على الأرض، وقت الرماد الذي يتسرب إليه الأفول من كل حدب وصوب، متخذا العديد من التجليات الفردية والجماعية التي لا تخلو من حضور الموت الذي يبسط ألويته السوداء على قصائد أمل منذ البداية.

يتحرك البشر في العالم الشعري لأمل دنقل ما بين التناقضات الحدية التي إما أن تصل بينهم في دوائر المشابهة المتصالحة بمعنى من المعاني أو تباعد بينهم في دوائر المخالفة المتعادية بأكثر من معنى من المعاني. والحلول كاملة في هذه الدوائر، لا تخلو من صفات الإطلاق التي تنبني بها المشاعر والانفعالات والأفكار والمفاهيم والقيم في العلاقات المتجاوبة، فردا وجمعيا، أخلاقيا ومعرفيا ووجوديا وابداعيا، فالإطلاق الحدي عنصر تكويني حاسم في حركة الأضداد التي تتقابل حول الخطوط الفاصلة في عالم أمل. وهي حركة لا تكف عناصرها عن الاختيار الحدي، الحاسم الصارم كالسيف القاطع، ما بين إما... وإما، مستبدلة الأقصى بالأقصى في حدية التقابلات التي تغدو علامة وجود وشعار هوية وفضاء سلوك ومجال ممارسة ذاتية واجتماعية في الوقت نفسه.

ويقدم علي عباس علوان قراءة مؤلمة للرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة ليقرر أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهي فرضية صحيحة: فإن الروائي العراقي، في سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذي نراه، وفي هذا الارتطام كان يحاول ان يجيب على أسئلة كثيرة جدا تحاصره وترهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع المعيش.

وحيث يجد الروائي نفسه محاصرا بحجم المأساة وديمومتها ووحشيتها، فانه يهرب الى الماضي البعيد عن الواقع الحالي، كالذي فعله محمد شاكر السبع في روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقي فنيا في حركة السنوات التي مهدت وسبقت وعايشت ثورة العراق في تموز ١٩٥٨، ولذلك فانه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوي الحاضر إلا من خلال إدانته له جملة

وتفصيلا وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التي صنعت هذا الواقع المعيش الآن، وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعا «ذوقوا ما صنعت أيديكم في الماضي».

ويكتب محمد شاهين عن الحركة التصويرية نافذة على الشعر الحديث فيؤكد ان التصويرية لها علاقة رئيسية بهذا الارتباط بين اللغة والعالمين الداخلي والخارجي وأن تصوير الاشياء لا يعني تصويرها على أنها مجردات إذ تعد التصويرية (Imagisme) ركيزة هامة في تطوير الشعر الحديث، ويشكل ظهورها في العقد الثاني من هذا القرن علامة مميزة في سجل الحداثة، وللشاعر ازرا باوند الفضل الأكبر في تبني هذه الحركة ودفعها الى الامام، ففي أكتوبر عام ١٩١٢ بعث باوند الى هاريت مونرو، رئيسة تحرير مجلة شعر في شيكاغو بخمس قصائد لصديقته الشاعرة هيلدا دولتل بعد أن ذيل إحداها بقلم رصاص هـ.د الشاعرة التصويرية، وربما تكون هذه الملاحظة الإشارة الأولى في تاريخ الحركة التصويرية، وقد أشار في الرسالة المرفقة التي ألحقها بالقصائد إلى أن التصويرية موضوعية مباشرة، لا مبالغة فيها للنعت والبديع الذي لا لزوم له البتة، وأنها مثل الحديث المباشر، وهي مشابهة للغة اليونانية، واختتم الرسالة بقوله ان الشاعرة المذكورة عايشت ما كتبت من شعر منذ الطفولة وعرفت الأشياء التي صاغتها شعرا قبل أن تكتسب معرفة بهذه الأشياء من الكتب.

ويكتب عبدالعزيز المقالح: نظرات في قصائد شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبدالهادي السودي فيبحث في الشعر الصوفي عند العرب جامعا جوانب من حياة الشيخ عبدالهادي بجانب من حياة شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومي الذي عاد الى طلبته بعد أعوام من الغياب لا ينطق إلا شعرا فكانوا يتبعونه ويكتبون ما يصدر عنه من ذلك الشعر، وألفوا منه كتابا سموه (المثنوي) وأهل تلك البلاد يعظمون ذلك الكتاب ويعلمونه ويقرأونه بزواياهم في ليالي الجمعات.

والانطباع الأول الذي تتركه قراءة ديوان الشيخ عبدالهادي السودي، وقد جمعه تلاميذه عنه يتركز حول رؤيا صوفية إيجابية، تكاد توحي بأن الانسان ليس مطالبا بالفناء، وإنما هو مطالب بالعمل وبتقوية الإرادة، إرادة المواجهة، بما في ذلك مواجهة الشهوات والملذات، وهي رؤية لا يتعارض فيها الحماس الروحي العظيم مع العمل الرامي الى اسعاد الناس، ولأن الحب بمعناه العام وبمعناه الخاص، حب الله وحب الناس وحب الزوجة والولد لا يتعارض فيهما ايضا مع الحماس الروحي العظيم، فقد أثبتت قصائد الديوانين أن الشاعر الصوفي انسان له طبيعة الانسان وحاجاته الضرورية في الحياة، وإن كل انسان قادر بقوة روحه وصلابة إرادته أن يتحكم في حاجاته وضروراته، وأن يخضعها للحد الأدنى من مطالب النوم والطعام وهما جوهر الحياة المادية للبشر.

الصمت وبنية القناع الشعري:

وفي بحثه عن بنية القناع الشعري يرى علي جعفر العلاق أن القناع في العمل الأدبي أو الشعري، هو الشخصية السردية الأولى، أو «المتحدث الغنائي الذي نصغي الى صوته في القصيدة الغنائية». ومع التطور في استخدام القناع، في الشعر الحديث، صار في مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكارا محضا، أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعا.

لقد استخدم ازرا باوند، مثلا، الشاعر الروماني بروبيرتوس قناعا له في قصيدته Homage to sextus propertius وكذلك كان استخدامه قناع شاعر روماني آخر هو موبرلي Mauberley في قصيدته Hugh selwyn mauberley ومن خلال قصيدتيه هاتين (تحية الى سكتوس بروبيتوس) و(موبرلي) عبر باوند عن موقفه ازاء عصره.

أما إليوت فقد استخدم مجموعة من الأقنعة في قصائده الكبيرة، لقد استعان بشخصية تريسياس قناعا في قصيدة (الأرض الخراب The wast land)، وابتكر شخصية بروفروك ليتخذها قناعا في قصيدته The love song of J.Alfred Prufroch وكذلك فعل في قصيدة Gerontion حين جعل من الرجل الهرم الصغير قناعا يتحدث من خلاله عن تصدعات عصره وما أصاب الناس والحضارة من عقم روحي، وعجز جسدي.

وقد أفاد من تقنية القناع، في الشعر العربي الحديث، شعراء عديدون مثل البياتي، أدونيس، عبدالصبور، سعدي

يوسف، الذين حققوا للقصيدة الحديثة، إنجازات مهمة في هذا المجال. وانتقلوا بها، الى حد ملحوظ، الى أفق مختلف، بعيدا عن هشاشة الإنشاء والافراط في البوح. لقد صار الشاعر العربي قادرا، بفضل مجموعة من التقنيات الجديدة، على تحويل اللحظة الى لحظة درامية، والتخفف من ذات الشاعر وانثيال عواطفه.

ويبرز عبدالنبي اصطيف في دراسته لقصيدة امرأة وتمثال للشاعر عمر أبوريشة أن «عمر أبوريشة» استلهم الأسطورة مثل غيره من الفنانين عبر العصور، ولكن بعد أن أعاد تشكيلها لتعبر عن رؤيته للحياة والفن. ولعل المرء لا يبالغ إن زعم أن الاسطورة اليونانية قد استوت على يديه أسطورة خاصة به، لا يكاد يشركه فيها فنان آخر. وذلك هو الاستلهام العبقري الذي يستمد من «الآخر» ما يمنحه حياة جديدة، ويرد من منابع هذا «الآخر» ولكنه يصدر عنه وهو أكثر ما يكون رواء وريا وتدفقا بماء الفن الذي يزرع الخصب والنماء والغنى اينما جرى- يزرع الحياة.

ابن رشد والفكر الأوروبي:

ويتسم بحث أحمد درويش من جامعة السلطان قابوس بالجدة عندما يبحث في محاولات ابن رشد لتعريب الأفكار النقدية والبلاغية لأرسطو على الرغم من أن التفكير البلاغي والنقدي قد يبدو للوهلة الأولى متصلا بالجانب الشكلي من اللغة الذي قد يصعب نقله من لغة الى لغة أخرى، على عكس الجانب الفلسفي من اللغة الذي قد تكون حركته بين اللغات أكثر طواعية دون اصطدام بفوارق الشكل الذي يمكن أن يتلبسها أو تتلبسه في اللغة التي ينتقل إليها.

على الرغم من هذا فقد أثبت التفكير النقدي والبلاغي لأرسطو، قدرة هائلة على التحرك على المسار الأفقي والرأسي على خريطة اللغات والأزمة واستطاع أن يجدد حيويته من فترة إلى أخرى من خلال «وسائط» تجسدت في شخصيات كبار «الشراح» والملخصين لأرسطو في اللغات المختلفة، ولقد كان ابن رشد من أهم الوسائط البشرية من خلال ما قدمه من جوامع وتلخيصات وشروح، وهي مجهودات كان ينبغي أن يكون لها أثرها في مجال التطور الفلسفي والنقدي والبلاغي في وقت واحد، سواء في اللغة التي كتبت بها، وهي العربية أو في اللغات التي انتقلت اليها، كاللاتينية والعبرية منذ العصور الوسطى، لكن الذي يتتبع مجرى التأثير المتوقع، لابد أن يلاحظ لونا من الضمور في بعض القنوات بالقياس الى قنوات أخرى، تبعا لاختلاف المجال أو اللغة، وإذا اقتصرنا على المجال النقدي والبلاغي وحده، وعلى كتاب مثل «فن الشعر» وحده، فلابد ان تكون الملاحظة الأولى العامة، هي وجود قدر كبير من الضمور في التأثير المتوقع في الدراسات النقدية والبلاغية العربية بالقياس الى التدفق الخلاق الذي أحدثه هذا الكتاب في الفكر الأوروبي الذي ظل يتجدد حتى الآن.

لقد كان لهذا الكتاب من المكانة في تاريخ النقد الأدبي في أوروبا الحديثة ما لم يظفر به أي كتاب آخر حتى الآن، منذ أن نشر جور جيلافلا أول ترجمة لاتينية له سنة ١٤٩٨، ومنذ أن ظهرت له طبعة يونانية سنة ١٥٠٨ بالبندقية. بالإضافة إلى معرفة أوروبا له في العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد، وكما هو معلوم فان الرعيل الأول من الشراح الايطاليين لهذا الكتاب، أثروا تأثيرا واضحا في كتاب القرن السابع عشر وفي مقدمتهم الكاتب المسرحي كورني، وتبعا لهذا التأثير، تشكل المذهب الكلاسيكي في الأدب الفرنسي وامتد التأثير الى الأدب الألماني في القرن الثامن عشر، وإلى الأدب الإسباني وخاصة الى الجماعة التي أطلقت على نفسها «أتباع قواعد أرسطو»، ولا شك أن أسماء كبيرة مثل كورني وراسين وموليير وبوالوولسنج وجيته وشلر وبوفون وغيرهم من كبار الكلاسيكيين الأوروبيين تمتد الأسباب المباشرة بينهم وبين كتابات أرسطو النقدية والبلاغية ولم تنتقض موجة التأثر هذه بظهور النزعة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر والتي كانت في جوهرها ثورة على النزعة الكلاسيكية، بل استمرت العناية بكتاب أرسطو، وظهرت المحاولات الحديثة لاصدار ترجمات دقيقة وطبعات محققة وقيام دراسات حول الترجمات السابقة ومنها الترجمات العربية وقد رعت أكاديمية برلين سنة ١٨٣١ واحدة من أوائل هذه النشرات المحققة وقاد المستشرق الانجليزي صموئيل مرجوليوث، منذ سنة ١٨٨٧ فكرة ادخال الترجمات

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

العربية القديمة ومن بينها تلخيص ابن رشد بين عناصر التحقيق الرئيسة لنصوص أرسطو.

تشيكوف والأدب العربي:

يكتب ابراهيم خليل عن «أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الايراني» فيقرر بداية أن تشيكوف كان له أثر في فن القصة القصيرة ومن الذين أدخلوا عليه الكثير من الاضافات التي جعلت منه فنا أدبيا راسخ القدمين، شأنه في ذلك شأن الشعر والرواية، والمسرحية، وقد تجاوزت شهرة تشيكوف، بسبب ذلك بلده روسيا وأصبح «نموذجه القصصي مثلا يحتذيه الناشئون من الكتاب في أنحاء العالم المختلفة، وظل الأمر على هذا وقتا ليس بالقصير». فالمبدأ الأساسي الذي تقوم عليه القصة، لدى أنطون تشيكوف، هو التعبير عن الحياة اليومية الباهتة، والشخصيات العادية التي لا تتميز بأي مزايا، وفي الوقت نفسه يصور سلوك الأشخاص العاديين تصويرا يكشف عن الجوانب غير المألوفة، الكامنة وراء الجوانب العارضة، المبهمة. وهو شغوف الى حد لافت للنظر بالأشخاص «المتجهمين» اليائسين، والحياة الغائمة، وقد صور ذلك كله بأسلوب بعيد عن التقرير، والمباشرة.

لقد كان لأنطون تشيكوف حضور قوي ومؤثر في الأدب العربي، وقد تجلى هذا الحضور في الأعمال الكثيرة التي ترجمت من قصصه ومسرحياته ومراسلاته فضلا عن الدراسات التي كتبت عنه وعن آثاره. وقد لاحظنا أن حضوره في الأدب الفلسطيني- في النصف الأول من القرن العشرين- كان أقوى من حضوره في أي أدب آخر، ولما كان تأثيره في القصة القصيرة الفلسطينية كبيرا سواء من خلال الترجمة أو من خلال التأثر بأسلوبه، وتوجهه القصصي نحو التعبير عن الحياة اليومية الباهتة، والشخصيات المبسطة، المسحوقة، فقد كان متوقعا أن يتأثر به محمود سيف الدين الايراني (١٩١٤-١٩٧٤) الذي أقبل على قراءة الأدب الروسي وتأثر به، بل ترجم شيئا منه عن الفرنسية. هذا إلى جانب أن الايراني يصرح في احدى مقابلاته بأن الأدب العربي عامة، والقصصي خاصة، تأثر بالأدباء الروس، وأن تشيكوف ودستويفسكي هما أكثر الأدباء الروس نفاذا في الأدب القصصي العربي، وأنه هو تأثر بهما وبغيرهما مقدما تشيكوف على غيره من القصاصين.

ويلاحظ أيضا أن تشيكوف كتب قصته عن «الحظ» بعنوان «ورقة اليانصيب» وهذا الموضوع كتب عنه الايراني قصة سماها «ما أقل الثمن!» وتشترك القصتان في الفكرة، فكل من ايفان ديمتريتيش وسعيد يعول كثيرا على الربح في اليانصيب لينتشل نفسه من الضياع والانسحاق والفقر، فتراوده أحلام الثراء، والانتقال من مسكنه البائس الضيق المعتم إلى آخر فسيح واسع، ولكن القصتين تختلفان في كثير. فتشيكوف أشرك الزوجة (ماشا) مع (ايفان) في أحلامهما على عكس الايراني الذي يكاد يهمل الزوجة في قصته إهمالا كبيرا، ووسع تشيكوف دائرة الطموح لدى (ايفان) فهو يتطلع للثروة، والعزبة، والسياحة، والزواج بامرأة أخرى فيما يكتفي (سعيد) بأحلام محدودة، لكن الرجلين يستسلمان للحلم ويعيشان لحظات الانطواء إياها، ويعبر كل منهما عن أنانيته ورغبته في الاستئثار بالثروة دون الآخر.

فقد جعل الايراني من المكان حافزا للرغبة في التغيير، والحصول على المال وكذلك تشيكوف، غير أن الأول وزع انتباهه بين نوعين من المكان: المرفوض، والمنشود، فيما سلط تشيكوف الضوء على المكان المنشود ليس غير. وقد عني الايراني بالنهاية كثيرا فمهد لها في العنوان، وفي المقدمة، ولكنها جاءت مفتعلة فلم يكن القارئ يتوقع الاحساس بالرضا الذي غمر سعيدا، وقد تأكد له أنه خسر «اليانصيب» في حين أن القارئ يتوقع شيئا آخر كالذي أحس به ايفان ديمتريتش عندما تأكد له أن الرقم الرابح هو الرقم (٤٦).

وقد جاء اعتماد تشيكوف المطول على الحوار في قصته وسيلة فنية بارعة كثف بموجبها الزمن، وتخلص من السرد المباشر، وقلل من اعتماده على الراوي، في حين أن خلو قصة الايراني من الحوار جعل الزمن الفني فيها يمتد بين الماضي والحاضر، بعيدا عن التركيز، وأعطى الراوي فرصة أكبر للتدخل في السرد، وبث التعليقات من حين إلى آخر، مما أضعف قصة الايراني، وأضعف عنصر التشويق فيها، وجعل الترابط بين المقدمة والنهاية يبدو مفتعلا، ولا يخلو من فجوات سردية بين فقرة وأخرى.

وتبعا لهذا نكون قد قدمنا في هذه الدراسة مقارنة تحليلية للقصتين تكشف عن تسرب الأثر التشيكوفي الى قصص الايراني على الرغم من أن أيا من الباحثين الذين تناولوا آثاره، ودرسوا أعماله، لا يشير الى هذا الشبه بين القصتين، ولو إشارة، ولا يومئ إلى ذلك محض ايماءة.

ويكتب عبدالمجيد حنون بحثا عن المقارنة في التراث النقدي العربي مشيرا الى أن المقارنة الأدبية كانت عنصرا أساسا في التراث النقدي العربي، إلا أنها لم تتطور الى منهج علمي مستقل بذاته لأسباب كثيرة منها العامة، ويشترك فيها الأدب العربي القديم مع غيره من الأدب المعاصر له كالافتقار الى النزعة القومية، وقلة انتشار اللغات الأجنبية، وصعوبة تداول النصوص الأدبية لأسباب تقنية معروفة... الخ ومنها الخاصة، وتتمثل أساسا في ارتباط الأدب العربي بالدين الاسلامي وقيمه وأهدافه، الأمر الذي جعل المقارنة الأدبية عند العرب لا تحفل كثيرا بالآخر.

ومهما كانت الأسباب التي جعلت المقارنة الأدبية لا تتطور الى منهج مقارن مستقل في التراث النقدي العربي، فان العرب لم يكونوا بدعا في ذلك، بل كانوا مثل غيرهم من الشعوب والأمم التي مرت بفكر العصور الوسطى الشمولي.

كما أن الكتاب يتضمن بحوثا ودراسات حول بنية القصيدة التقليدية لعبدالرضا علي ولغة الشعر العربي الحديث بين المباشرة والتجربة لابراهيم السعافين واللغة العربية: إضاءات عصرية لعبدالملك مرتاض.

الواقع أن الاضاءات التي تم عرضها من كتاب الصمت الى الصوت: إبداعات أدبية ولغوية مهداة الى حسام الخطيب تشكل حقلا معرفيا يربط بين الابداع الأدبي والانجازات الثقافية والأنساق الاجتماعية المتشكلة من تطور البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بحيث يمكن أن يعد الكتاب نموذجا مميزا لاطار دراسة الأدب وعلاقته بالواقع والتاريخ وقاسما مشتركا بين الأنماط الأدبية التي تتخذ من النص الأدبي محورا للبحث لا بوصفه وثيقة أو سجلا أو باعتباره مناظرا لمفهومات سوسيولوجية أو انعكاسا مرآويا لجانب أو أكثر من جوانب الحياة وانما بوصفه فضاء جماليا أدبيا تتجلى فيه رؤى فكرية وبنى وعلاقات وأنماط تفكير.

وإذا كان الكتاب يضفي على قارئه سمة امتاع العقل فان اهتمامات حسام الخطيب في الحقل المعرفي تضيف الى الكتاب سمة القلق على تطور الأدب والحياة الانسانية خاصة أنه يعكف حاليا على الخوض في حقل معرفي جديد هو علاقة الأدب بالتكنولوجيا مفردا مبحثا خاصا حول هذا الموضوع في كتابه «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع» مؤكدا حاجتنا الى توعية تقانية تهدف الى استعادة الأدب وجوده أمام التكنولوجيا لأن الأدب يؤنسن التكنولوجيا وكيلا نعيش في عزلة اجتماعية في عصر التلاقح بين التقانة والمعرفة.

إن ما يجمع كتاب من الصمت الى الصوت بما فيه من فصول أدبية ولغوية ذلك النتاج الفكري الذي يقع عليه القارئ مجموعا في سياق تراتبي يشكل بمجمله نسقا فكريا ومؤشرا عن ماهية المحتفى به وما حفل به تاريخه من امتداد فكري وثقافي على امتداد رقعة واسعة من الفنون الأدبية والفكرية التي أسهم فيها بابداع فمن نقد الرواية والقصة إلى الأدب العالمي ثم السياسة ولعل كتابه الأخير «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع» يعد مؤشرا على هذه السمة ونتاجا لها إذ أنه يعد تتويجا لتوغل حسام في نظرية النقد والأدب المقارن وتتويجا لجهوده في وصل المشهد العربي المعاصر بالمناخ الحضاري العالمي مع الحرص على تتبع الجذور في عمق التراث العربي.

لقد أصاب السيد محمد شاهين محرر الفصول الأدبية واللغوية المهداة إلى حسام الخطيب حين أشار في تقديمه إلى أن هذه المبادهة محاولة لتقدير ناقد استطاع أن يختار لنفسه ونتاجه منزلة متميزة وتكريم جهده الثر في خدمة العلم والأدب والفكر وقضايا وطنه. ولعلها مناسبة تبعث على الثقة بشيوع هذا النهج في حياتنا الثقافية والفكرية كعمل جمعي يساهم في تقديم صورة العربي الفكرية والحضارية في عصر التزاحم والعولمة الثقافية التي يحفل بها المشهد الثقافي العالمي الراهن.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - In - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفني
محمد عبد الحليم زمراوي

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني (E.mail) يكون على العنوان الجديد وهو:

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني السابق
nizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: AL-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العـــدد الثـامـن والعشـــرون
أكتـــوبر ٢٠٠١م رجـــب١٤٢٢هـ



▲ صورة لطفل فلسطيني ، من الأرشيف.

الغلاف الأخير: تصوير ايمان بسالي ◄

سلمى سمر الدملوجي، لطفي اليوسفي، عدنان حيدر، خيري دومة، عبدالله الكندي، عبدالله السمطي، ياسين النصير، علي أحمد الديري، ابراهيم أولحيان، غالية آل سعيد، أحمد محمد سليمان، محمد جعفر، خالد الريسوني، باسم المرعبي، سعاد الكواري، عماد فؤاد، ادريس علوش، عبدالفتاح بن حمودة، رياض العبيد، أديب كمال الدين، وداد بنموسى، نشمي مهنا، يحيي الناعبي، بدرية الوهيبي، ابراهيم الحجري، سعيد بوكرامي، علي حسين الفيلكاوي، بسّام حجار، مرام المصري، أحمد زين، عيسى الشيباني، فاطمة الزياني، وجدي الأهدل، سليمان المعمري، ميسلون هادي، ريّا أحمد، عاطف أبوسيف، حسب الله يحيي، عبدالعزيز الفارسي، عبدالاله الصالحي، محمد المزديوي، ماريا رايتر ريلكه، عمر شبانة، عبدالعزيز الموافي، محمد بودويك، نضال حمارنة، عبدالمنعم قدورة.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

